PREIS FR. 10.

$ .300 —

Fernschau.

Jahrbuch

der

Mittelschweizerischen Geographisch-Kommerziellen Gesellschaft

in

Aarau.

Fünfter Band.

Mit achtundvierzig Tafeln in Farbendruck und fünf Originalvignetten.

Aarau,
Druck und Verlag von Emil Wirz, vormals J. J. Christen.
1892.

FERNSCHAU.

Fünfter Band.

Die Verantwortlichkeit für die in den Aufsätzen unseres Jahrbuches enthaltenen Anschauungen müssen wir den Herren Autoren überlassen.

Sämmtliche Korrespondenzen beliebe man an unsern Sekretär, Herrn Karl Bührer, Konservator des Ethnologischen Gewerbemuseums, zu richten.

Der Vorstand.

Inhaltsverzeichniss.

Seite

1) **Vorwort** VII

2) **Ein Beitrag zur Kenntniss des japanischen Kunstgewerbes.** Von Dr. Justus Brinckmann. Direktor des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

I. Ueber den Einfluss Japans auf das europäische Kunstgewerbe . . . . . 1—26

II. Ueber japanische Färberschablonen . . . . . 27—31

III. Verzeichniss der Tafeln . . . . . 32—36

3) **Inserate** . . . . . 1—29

Originalvignetten im Text.

Nach japanischen Färberschablonen im Ethnologischen Gewerbemuseum in Aarau.

1) Blumenranken nach chinesischer Art 1

2) Kranich mit Bambuszweig im Schnabel 26

3) Kranich mit Fichtenzweig im Schnabel 36

4) Fächer 27

5) Schmetterling 31

Druck von Emil Wirz, vormals J. J. Christen, in Aarau.
Einband von H. R. Sauerländer in Aarau.
Photographische Aufnahmen für die Tafeln von Gysi & Cie. in Aarau.
Farbendruck von Müller & Cie., Kunstanstalt in Aarau.
Zinkclychés von J. R. Müller zur Leutpriesterei in Zürich.

Vorwort.

Indem wir uns beehren, unsern Mitgliedern und Freunden den V. Band unserer »Fernschau« zu überreichen, benutzen wir vor Allem die Gelegenheit, unserm verehrten korrespondirenden Mitgliede, Herrn Dr. *Justus Brinckmann* in Hamburg, unsern herzlichsten Dank auszusprechen für die ebenso liebenswürdige als uneigennützige Art, mit welcher er seine reichen Kenntnisse über japanische Kunst in den Dienst der vorliegenden Publikation gestellt hat. Wir sind überzeugt, dass nicht nur wir, sondern alle Leser dieses Buches dem Verfasser Dank wissen werden für den klaren Einblick in das feinfühlige Kunstleben Japans, den er uns durch seine Arbeit gewährt. — Wir unserseits sind erfreut darüber, dass es uns vergönnt war, durch die Herausgabe eines Spezialwerkes über japanische Färberschablonen eine Lücke in der Fachlitteratur über japanisches Kunstgewerbe auszufüllen. Wer zu den hier vorliegenden 48 Tafeln noch die in »Völkerschau« I, II und III enthaltenen 30 Reproduktionen von oben erwähnten Schablonen berücksichtigt, wird sich ein Bild machen können von dem unerschöpflichen Formenschatz, den unsere über zehntausend Nummern enthaltende Spezialsammlung birgt.

Binnen kurzer Frist erscheint unter dem Titel: »Kleine Mittheilungen« ein eigenes Verkehrsorgan der Gesellschaft, welches unsern Mitgliedern unentgeltlich zugesandt werden wird.

Die »Kleinen Mittheilungen« werden künftig sämmtliche geschäftliche Angelegenheiten unserer Gesellschaft aufnehmen, sodass die Fernschau ausschliesslich dem wissenschaftlichen Theil unserer Thätigkeit reservirt bleiben wird.

AARAU, im März 1892.

Hochachtungsvoll!

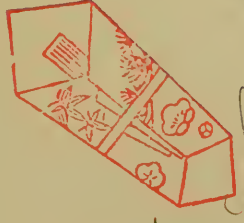
Der Vorstand.

Ein Beitrag

zur

Kenntniss des japanischen Kunstgewerbes.

Von Dr. Justus Brinckmann.



Nachdruck verboten.

I.

Ueber den Einfluss Japan's auf das europäische Kunstgewerbe.

Verlieren sich die Anfänge wechselseitiger Befruchtung der abendländischen Kultur und der Kultur Ostasiens im Dunkel von Zeiten und Zuständen, in welche Lichtstrahlen geschichtlicher Aufklärung bisher kaum einzudringen vermocht haben, so würde man doch irren in der Meinung, dass Wechselbeziehungen erst eingetreten seien, als die Eröffnung des Seeweges nach Ostindien den Verkehr zwischen den seefahrenden Nationen Europas und den Ostasiaten neu belebte. Funde chinesischer, reichgemusterter, ein hohes Alter bekundender Seidengewebe in Gräbern ägyptischer Christen, zugleich mit Geweben griechischer Mache des 4. oder 5. Jahrhunderts, und Reste byzantinischer Seidengewebe, welche als ehrwürdige Kostbarkeiten in japanischen Tempelschätzen bewahrt werden, beweisen, dass schon vor anderthalb Jahrtausenden der Austausch von Erzeugnissen des Kunstgewerbes als Kulturvermittler zu wirken begonnen hat. Die Spuren dieser Einflüsse hüben und drüben nachzuweisen, reicht unser Wissen aber noch nicht aus. Vorläufig müssen wir dahingestellt sein lassen, in wie weit gewisse konventionelle Blumenmotive der alten chinesischen Ornamentik auf ihnen sehr ähnlichen Motiven des gothischen Stiles beruhen, oder letztere durch chinesisches Ornament inspirirt sind, ob das Abendland und China unabhängig von einander zu diesen Formen gelangten, oder ob zwischen beiden die persische oder indische Kunst als Vermittlerin wirkte.

Festeren Boden unter den Füssen fühlen wir erst, wenn wir beobachten, wie zu Anfang des 16. Jahrhunderts der Einfluss der Blaumalereien chinesischer Porzellane in dem leichten Rankenwerk gewisser »alla porcellana« bezeichneten italienischen Majoliken zu Tage tritt. Von da an ist ein stetiger, zu Zeiten gewaltig anschwellender Strom ostasiatischen Einflusses in dem Kunstgewerbe Europas unverkennbar.

Auf einem Höhepunkt ihres Einflusses angelangt war diese Strömung gegen das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts, und sie bewahrte ihn lange Zeit während des achtzehnten Jahrhunderts, um gegen dessen Ende zu ebben und erst im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts auf's Neue zu wachsen und zu einer alle früheren Fluthen übersteigenden Gewalt anzuschwellen. Welches waren die Ursachen dieser wechselnden Fluthen, welche dauerhaften Reste hinterliessen sie in den Geröllablagerungen der abendländischen Kultur, und welche befruchtende oder auszehrende Wirkung zu üben, erscheinen sie noch in unseren Tagen berufen? Auf diese Fragen eine Antwort zu suchen, möge am Eingang einer Veröffentlichung gestattet sein, welche dem europäischen Kunstgewerbe einen bisher kaum gekannten Motivenschatz des japanischen Kunstgewerbes erschliessen soll.

Im 17. Jahrhundert fand der ostasiatische Einfluss seine Hauptstütze in den Holländern. Dank ihrem mehr durch Schlauheit als durch Gewalt errungenen und mehr als zwei Jahrhunderte behaupteten Monopol des Handels mit Japan ging eine Menge von kunstgewerblichen Erzeugnissen durch ihre Hände und wurde mit riesigen Gewinnen an Fürsten und Reiche abgesetzt. Diese Erzeugnisse zeichneten sich im Grossen und Ganzen durch Eigenschaften aus, welche besonders beachtet werden müssen, wenn wir den himmelweiten Unterschied messen wollen zwischen der japanisirenden Bewegung vor zweihundert Jahren und von heute. Einerseits verhinderten strenge Ausfuhrverbote den Handel mit vielen Gegenständen, welche wir heute als köstliche Blüthen japanischer Kunst schätzen gelernt haben. Durften keine Waffen ausgeführt werden, so blieb den Europäern jener reiche Schatz unvergleichlicher Ciseleur- und Graveurarbeiten vorenthalten, mit welchen japanische Tsuba-Künstler die Stichblätter, die Griffbeschläge und Ort-

bänder der Schwerter schmückten. Durften überhaupt keine Bücher und keine Gegenstände ausgeführt werden, welche über die Religion und die intimen Sitten des Landes Licht hätten verbreiten können, so blieb den Europäern, mochte auch öfters das Ausfuhrverbot umgangen werden, doch im Grossen und Ganzen dasjenige vorenthalten, worin heute für uns einer der anmuthendsten Reize der japanischen Kunst liegt. Ihr naiver Sinn für das Volksthümliche und für die harmlose Komik des Lebens, ihr treues Hangen an den Ueberlieferungen, an Mythen und Heldensagen, das Fortleben grosser geschichtlicher Gestalten und Ereignisse in der Vorstellung nicht nur der klassisch Gebildeten, der Zusammenhang der bildenden Kunst mit den überall im Volke verbreiteten Werken alter, als klassisch anerkannter Dichter — kurz, die Volksseele der Japaner, wie sie die Werke ihrer Hände durchgeistigte, blieb den Abendländern damals noch verschlossen. Anderseits waren die Europäer selber schuld daran, wenn sie das Gute nicht genossen, was Japan ihnen trotz Allem hätte bieten können, den Ausdruck nämlich einer feinfühligen Naturbeobachtung, welche den Kern der Dinge im Fluge zu erhaschen und in noch so vereinfachter Darstellung lebensvoll abzuspiegeln weiss. Führte doch — ganz wie wir das in unseren Tagen nochmals durchmachen müssen — das Drängen der abendländischen Abnehmer, denen die einfachen, schlichten, skizzenhaften, urjapanischen Verzierungen nicht genügen mochten, mehr und mehr zu einer konventionellen, prunkenden und überladenen Dekorationsweise, wie sie dem damaligen Geschmack — der Stil Ludwig XIV. stand in seiner ersten prachtvollen, aber schwerfälligen Blüthe — besser entsprachen. Welch ein Unterschied zwischen dem »Export-Geschmack« jener grossen Vasen, welche aus der Provinz Imari von den Holländern exportirt wurden und heute in der königl. sächsischen Prozellansammlung zu Dresden in erdrückender Menge in Reih' und Glied stehen, und den intimen Reizen der kleinen keramischen Erzeugnisse, welche um dieselbe Zeit aus den Meisterhänden eines Ninsei oder Kenzan hervorgingen und heute in weit höherem Grade, als jene Schaustücke, das Entzücken aller feinsinnigen Japan-Kenner sind. Die Porzellangefässe nahmen vor 200 Jahren den Löwenantheil der kunstgewerblichen Ausfuhr Japans in Anspruch und behaupteten ihn

auch dann noch, als man in Europa selbst den vielbegehrten Urstoff dieser Gefässe gefunden hatte. Daneben wurden die Goldlacke ein begehrter, sehr kostbarer Handelsartikel, dessen Einfluss in Europa sich jedoch weit später fühlbar machte, als derjenige der japanischen Porzellane.

Die Holländer selbst waren es, welche den von ihnen importirten, für die grosse Menge zu theuren Porzellanen Konkurrenz machten, indem sie deren Nachahmung anstrebten, so wie die damaligen technischen Hülfsmittel der europäischen Keramik solches gestatteten. Von den letzten Lebenszeichen der verkommenden Steinzeugtöpferei am Niederrhein und in einigen Gegenden Sachsens und Frankens abgesehen, stellte die Fayence diejenige Technik vor, in deren Uebung sich das keramische Erbtheil des Abendlandes gegen Ende des 17. Jahrhunderts erschöpfte. Unbestrittene Meister dieser Technik waren die Delfter Töpfer — was daneben die Majolikamaler der Abruzzen mit feinem künstlerischem Sinne, aber in verflauender Technik, was die Töpfer von Nevers und von Rouen, die deutschen und spanischen Töpfer leisteten, konnte den Wettbewerb mit den Schöpfungen Delft's, in dessen Malergilde die Fayencetöpfer Mitgliedsrecht besassen, nicht bestehen. Erst in den Anfang des 18. Jahrhunderts fallen die an Berain's und Toro's Ornamente anknüpfenden Blaumalereien auf Moustiers-Fayencen, erst in das zweite Jahrzehnt desselben die schönen, regelmässigen Ornamentgebilde der »Fayencen des strahligen Stiles« von Rouen, und jene bewunderten Schöpfungen, zu denen sich die Fayence-Töpfer und -Maler von Strassburg, Marseille, Mailand, Münster in der Schweiz, Kiel, Stockelsdorff und anderen Ortschaften aufschwangen, beruhten erst auf erfolgreichem Wetteifer mit den Erzeugnissen gleichzeitiger Porzellan-Fabriken Deutschlands. Zur Zeit ihrer höchsten Entfaltung wandelt die Delfter Fayence-Industrie fast ganz in den Spuren Japans und Chinas. Aus der Geschichte und dem Leben des eigenen Volkes geschöpfte Malereien, Darstellungen, in denen sich die Natur des eigenen Landes wiederspiegelt, begegnen uns nur selten, wenn gleich immer noch häufiger, als in der italienischen Hochrenaissance auf deren Majolikamalereien. Wie hier die antiken und die biblischen Geschichten so breiten Raum ausfüllen, dass für das eigene Volk und Land der Künstler nicht das geringste

Interesse und Plätzchen mehr bleibt, so — doch nicht ganz so einseitig — hingen die Delfter Fayencemaler den ostasiatischen Motiven an. Eine ihnen, den sonst so feinen Naturbeobachtern, fremde konventionelle Landschaft und Pflanzenwelt, belebt mit unverstandenen, oft fabelhaften Thieren und seltsamen Menschen, schlug ihre Phantasie in Bande. Dass sie trotzdem Werke schufen, welche in dekorativer Hinsicht mit den Porzellanen, bei denen sie in die Schule gingen, nicht nur wetteifern konnten, sondern sie vielfach schlugen, zeugt einerseits von ihrem erstaunlichen dekorativen Geschick, beruht anderseits in der überlegenen Technik der Fayence. Man vergleiche nur einmal einen Satz jener grossen Vasen, welche Adrian Pynacker's Zeichen tragen, mit einem ähnlichen Satze japanischer Imari-Vasen. Dort wie hier konventionelle Felsen mit konventionellen Blumenbüschen und konventionellen Vögeln — aber wie schlägt die Farben-Dreiheit der Fayence — das lebhafte und doch milde Blau, das leuchtende, glänzende Eisenroth, das matte, aber reine Gold, die entsprechenden Farben der Porzellane, welche die Delfter nachahmen wollten. Aber, es waren immer nur dekorative Schaustücke, und mehr durfte man auch nicht erwarten, da auch die Vorbilder nicht mehr sein wollten. Auch wurden die Delfter Töpfer in denjenigen ihrer Schöpfungen, in welchen sie technisch von ihren Vorbildern sich loslösten, den Zeichnungen dieser Vorbilder selten ganz untreu, so in den Vasen des décor cachemire mit vier bis sechs Scharffeuerfarben, unter denen das an den japanischen Vorbildern nur bescheiden auftretende Grün und ein mit dem Feuer der türkischen, als Rhodos-Waare bekannteren Fayencen auftretendes, von den italienischen Majoliken nie erreichtes Roth hervorragend wirken. Sie übertrafen ihre Vorbilder durch den Reichthum des Decors, die mannichfachste Ausbildung der Behangmuster, welche die Schultern ihrer Vasen umhüllen, wie ein reichgestickter, gezackter Kragenbehang die Schultern einer schönen Chinesin, endlich durch die ihnen ganz eigene Riefelung der Oberfläche ihrer Gefässe.

Weniger als den Delftern gingen den Töpfern von Rouen, Sinceny und anderen Städten die asiatischen Motive in Fleisch und Blut über. In Rouen fanden doch nur wenige Motive Verwendung; unter ihnen am häufigsten das Füllhornmuster, welches eine Umgestaltung der aus buntem Papier gefalteten, ein Bänd-

chen getrockneten Seeohr-Fleisches einhüllenden Geschenkdüte ist, mit welcher die Japaner nach alter Volkessitte jegliches Geschenk zu begleiten pflegten.

Eine andere Auswahl trafen die deutschen Emailmaler, welche zur Schmückung der ersten weissen Porzellane berufen wurden. Es lag nahe, anfänglich den edlen Stoff, welchen nachzuahmen Böttger endlich gelungen war, vor Allem zu schätzen und zur Geltung zu bringen. Man überzog ihn daher nicht, wie die Holländer ihre Zinnglasurflächen, mit einer Ueberfülle von Dekoration, sondern beschränkte sich auf wenige kleine Motive, deren Farben wie Schönheitspflästerchen wirken, mit ihren feinen, hellblauen, blass-meergrünen und eisenrothen Tönen das frische Weiss des Grundes nur desto leuchtender hervortreten lassen. In diesem Sinne übertrugen die Porzellanmaler Meissen's nicht die prunkenden grossen Muster, welche den Delftern nachahmenswerth erschienen waren, sondern bescheidenere Motive auf die Flächen ihrer Theetassen und -Kannen, ihrer Teller und Schalen und mannichfachen kleinen Gebrauchsgegenstände. Ein aus einem Felsen wachsender Bambus, hinter einer künstlichen Hecke emporblühende Mume-Zweige, einige abgefallene Kirschblüthen, von grossen Schmetterlingen umflatterte Päonienblüthen, Hirsche unter bunt belaubten Ahornzweigen, fliegende Foho-Vögel, dann und wann ein Drache oder ein Tiger neben einem Bambusstamm, seltener figürliche Darstellungen, unter ihnen besonders beliebt die Geschichte vom Philosophen Mencius, der als Knabe einen in ein grosses, mit Wasser gefülltes Thongefäss gefallenen Spielgenossen dadurch vor dem Ertrinken rettet, dass er das Gefäss mit einem Stein zertrümmert. Das waren die hauptsächlichsten Motive, welche man in ziemlich eintöniger Anwendung und ohne, wie in Delft, zu reicherer Ausgestaltung vorzuschreiten, wiederholte. Aber so nahe hielt man die Zeichnung den Vorbildern, und so gut wusste man die Farbtöne der japanischen Porzellane zu treffen, dass wir noch heute ein frühes Meissener Stück dieser Art nicht immer mit dem ersten Blick auf seine europäische Herkunft anzusprechen vermögen. Man war der einfachen Dekorationsweise der Japaner sehr nahe gekommen, das genügte aber dem europäischen Geschmack nicht auf die Dauer — nach zwei Richtungen ging er über seine Vorbilder hinaus: Er liess die blühen-

den Büsche grosse, vielgestaltige und vielfarbige Blüthen tragen, welche als «Phantasieblumen» keine Wurzeln mehr in den natürlichen Erdboden senkten, und man ergötzte sich an figürlichen Scenen, welche mit den Ueberlieferungen Japans oder Chinas nichts mehr gemein hatten, sondern über die Menschen nur mehr als über Gestelle für bunte Kleider verfügten. In Einfassungen zierlicher Laub- und Bandelwerk-Ornamente aus zweifarbigem Gold, Eisenroth und Lila, finden sich diese bunten kleinen, mit allerlei harmlosen Hantierungen, dem Theetrinken vor allem, beschäftigten Figürchen sehr häufig auf Theegeschirren des dritten bis vierten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts. Allmälig aber wurden sie durch ihr Einerlei doch langweilig, und die Meissener Maler schufen in ihren Miniaturbildchen, welche vornehme Gesellschaften in Schlossgärten, Handelsleute an schiffbelebten Flussufern, Reitergefechte und Lagerscenen darstellten, ein lebensvolleres, echt europäisches Genre, neben dem ihre Anleihe bei den Ostasiaten nicht lange bestehen konnte.

In den übrigen Porzellanfabriken jener Zeit treten vielfach auch chinesische und japanische Motive auf, doch immer nur vereinzelt, da diese Fabriken jünger als die Meissener Manufaktur waren und in einer Zeit aufblühten, wo die ostasiatische Hochfluth sich schon zu verlaufen begann, wo naturalistische Blumenmalereien, Amoretten und frohgeniessende Menschen in der Zeittracht (Watteau-Figuren!) im Vordergrund der Porzellan-Dekoration standen.

Die neue, in den keramischen Arbeiten eine Zeit lang vorherrschende Geschmacksrichtung drang auch in andere Gegebiete siegreich vor. Ueberall begegnen wir ihren Spuren, am häufigsten aber dort, wo, wie in den Geweben und der Lackmalerei, auch die Farbe in Erscheinung tritt. Japo- und Chineserien sterben eigentlich gar nicht mehr aus — sie erscheinen aber um die Mitte des Jahrhunderts in neuer Auffassung. Man nimmt nun Chinesen gern als Figuranten, mit denen man die Freuden des Familienglückes und idyllischer Behaglichkeit darstellt — Freuden, die bald in dem bürgerlichen Genre der Maler und Kupferstecher, nirgends empfundener, als in den Werken Chodowiecki's, einen tieferen Ausdruck fanden, und in den Malereien wie in den plastischen Werken der Porzellan-Fabriken im dritten Viertel des Jahrhunderts so oft anklingen.

Man sieht, dass doch nur Aeusserlichkeiten aus der Kunst Ostasiens von den Europäern übernommen wurden; ein tieferes Eindringen in die Eigenart der fremden Kunst, insbesondere in ihre Art, die Natur zu sehen und auszugsweise wiederzugeben, blieb ihnen noch versagt. Um so merkwürdiger ist es, dass die Freude der Ostasiaten an der Natur in der Landschaft auf einem anderen Gebiete, dem der Gartenkunst, einen tiefgehenden Einfluss auf den Geschmack der Europäer üben konnte. Als man in England durch Chambers' Schilderungen mit der Art bekannt wurde, wie die Chinesen wilde Landschaften in ihren Hausgärten nachahmten, fiel diese neue Anregung auf fruchtbaren, durch eine literarische Strömung schon gedüngten Boden. Es handelte sich hierbei auch mehr um ein geistiges Element als um ein Arbeiten mit fremder Formensprache. Nur in England machte sich gleichzeitig auf beschränktem Gebiete noch ein anderer Einfluss Ostasiens geltend: Motive chinesischer Architekturen mit weitschattenden, glöckchenbehangenen Tempeldächern und vielstufig, schlank aufgethürmten Pagoden verschwisterten sich mit den Ueberbleibseln spätgothischer Kunst, die in England eigentlich nie ganz ansgestorben war und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu neuem Schaffen anhub, und diese unter der Herrschaft des Roccoco über alle Zierformen vollzogene Verbindung führte zu Seltsamkeiten, welche zum Glücke nur auf ihr Ursprungsland beschränkt blieben.

Im Allgemeinen sind um das Jahr 1775, als der aus einer Ehe antikisirender Ziermotive mit einem frischen Blumennaturalismus entsprungene Stil Ludwig XVI. seine schönsten Blüthen entfaltete, die Spuren des Chinesen- und Japanesenthums aus der Tagesarbeit verschwunden. Eine englische Modelaune zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts belebt die Eindringlinge nicht mehr.

Im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts werden wir jedoch Zeugen einer Wandlung, welche sich vollzog auf dem Boden einer neuen und intimeren Bekanntschaft mit der Kultur Ostasiens. China hatte freilich wenig mehr zu geben, als Europa von ihm schon empfangen hatte, was aber Japan nunmehr darbot, als das Monopol der Holländer gefallen war, die Häfen des Inselreiches sich den Schiffern aller Nationen öffneten, die Militärdynastie der Shogune durch eine Revolution

gestürzt und das alte Kaiserhaus in den Vollbesitz seiner Macht wieder eingesetzt wurde, als die Japaner als Aussteller auf den Weltausstellungen Europas erschienen und sich der Schätze ihres kunstgewerblichen Besitzes voreilig entäusserten, um dafür Kulturgaben des Abendlandes einzutauschen — das war doch etwas von Grund aus anderes, als was man zweihundert Jahre vorher gesehen hatte. Hatte sich doch auch das Kunstleben Japans inzwischen weiter entwickelt, war doch erst im 18. Jahrhundert jene als Ukioye-riu bekannte volksthümliche Richtung zur vollsten Entfaltung gelangt, als deren reifste Frucht wir erst im 19. Jahrhundert den Hokusai bewundern. Diese jugendfrische Kunst Japans war freilich nur eine Enfaltung von Keimen, welche schon vor Jahrhunderten zu sprossen begonnen hatten, aber immer ist zu beachten, dass die Kunst Japans vor 30 Jahren ein anderes Gesicht trug als vor 200 Jahren, und dass auch dann, wenn nicht der «Exportgeschmack» damals den Holländern den Weg zu den Quellen echter japanischer Kunst bald verlegt hätte, Europa in den Erzeugnissen Japans nicht so viele ihm sympathische Klänge hätte finden können, als wir heute Angesichts der Werke der Ukioye-riu zu hören vermeinen.

Auch in technischer Hinsicht hatte sich der Kreis dessen, was Japan den Europäern zu bieten vermochte, inzwischen ansehnlich erweitert. Man vergegenwärtige sich nur, dass die Farbendrucke, in welchen die Japaner Meister wurden, erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts häufiger auftraten, erst um das Jahr 1775 — merkwürdiger Weise gleichzeitig mit dem Gelingen der europäischen Versuche des farbigen Kupferstiches — zur Vollendung gediehen, um bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts fort und fort neue, farbenprangende Blüthen zu treiben; dass die Erzgiesser Tooun und Seimin, deren wundervolle Güsse in verlorener Form uns entzücken, nicht weit in das 18. Jahrhundert zurückreichen; dass die feinen, buntfarbig und golden dekorirten Steingutwaaren von Satsuma, welche von vielen als die feinste Blüthe japanischer Keramik verehrt werden, erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts beginnen; dass die heute so leistungsfähige Technik des Zellenschmelzes zu Anfang des 19. Jahrhunderts noch in den Windeln lag: kurz, man vergegenwärtige sich, ein wie grosser Theil dessen, was wir jetzt in

unseren Sammlungen als höchste Offenbarung japanischen Kunstfleisses bewundern, nicht weit über ein Jahrhundert zurückreicht — und man wird, ohne den eminenten Leistungen der Miodjin, der Goto, der Mumetada und anderer Metallkünstler aus älterer Zeit, des Herrschers im Reiche der Lackkunst Korin, der keramischen Bahnbrecher Ninsei und Kenzan die schuldige Ehrerbietung und freudige Bewunderung zu versagen, doch zu dem Ergebniss kommen, dass das Japan, welches die Europäer vom Ende des 19. Jahrhunderts vorfinden, ein wesentlich anderes ist, als dasjenige, dessen Bekanntschaft die Holländer im 17. und 18. Jahrhundert vermittelten.

Dieser zweiten Aera unserer Bekanntschaft mit Japan ist eine dritte so rasch gefolgt, dass ihre Wirkungen auf den Geschmack des Abendlandes sich mit denjenigen der zweiten verschmelzen. Begreiflich war es, dass die Händler, welchen wir die Vermittlung unseres Besitzes japanischer Kunstschätze verdankten, sich zunächst auf die augenfälligsten und beim Wiederverkauf den grössten Gewinn versprechenden Stücke, auf die Lacke, die Bronzen und Schwertzierate, die Elfenbeinschnitzereien, die Fayencen, die Stickereien und Seidengewebe warfen. Die Vorräthe von diesen Herrlichkeiten erschöpften sich in wenigen Jahrzehnten, und um so sicherer, als schliesslich die Japaner nicht mehr gleichgültig die Werke ihrer Väter in's Ausland wandern sahen, sondern davon noch in öffentliche Sammlungen für sich selbst zu retten bemühten. Zugleich wurde man in Europa aufmerksam, dass ein überaus anziehender und für das Abendland lehrreicher Zug der japanischen Kunst dahin gehe, nicht nur im Dienste des Luxus zu arbeiten, sondern auch nicht den unbedeutendsten zu alltäglichem Gebrauche bestimmten Gegenstand für zu gering zu erachten, um ihn veredelnd zu gestalten und zu schmücken. Japan kannte nicht jene grosse Spaltung, welche bei uns den grössten Theil der Gebrauchsgegenstände auf die nackte Nothwendigkeit zurückführt und daneben einer reinen Luxusindustrie opfert, deren Erzeugnisse mit dem Gebrauch nichts mehr zu schaffen haben. Nun sah man, dass eine Menge anderer Gegenstände bescheideneren Geldwerthes im Lande sich finden, welche dem Abendlande darzubieten sich verlohnen möge. So kommen spät erst die reizenden Korbgeflechte, in denen die Japaner unbestrittene

Meister sind, so ihre gefärbten Baumwollzeuge und die zu deren Herstellung nach alter Weise benützten Schablonen auf den europäischen Markt. Der Kunsthändler mochte hierbei weniger, desto sicherer der europäische Gewerbetreibende seine Rechnung finden.

Fragen wir uns zunächst, auf welchen technischen Gebieten unser Kunstgewerbe bei den Japanern in die Lehre gehen soll, so lautet die Antwort: auf allen von den Japanern angebauten Gebieten — allerdings mit der Einschränkung, dass wir auf manchen derselben den Wettbewerb nur gleich aufgeben können, weil wir nicht die mindeste Aussicht haben, ihn mit annäherndem Erfolg zu bestehen. Zunächst gilt dies von der Lackmalerei. Die höchsten Leistungen derselben beruhen auf einer Folge zahlreicher peinlicher Verfahren, welche nur ausführbar sind, wenn der Künstler ohne Sorgen um das Morgen sich seiner Arbeit hingeben kann, jegliches Hasten zur Vollendung vermeiden darf und die subtilste Durchführung eine Frage persönlicher Ehre ist. Die Verhältnisse und Gewohnheiten, unter denen der europäische Kunsthandwerker schafft, gestatten ihm nicht eine so völlige, aller anderen Rücksichten entbundene Hingabe an die Arbeit, wie sie dem japanischen Lackkünstler möglich war, welcher im sorgenfreien Dienste eines kunstliebenden Fürsten sein Bestes für die Befriedigung des verfeinerten Geschmackes seines Gönners schuf. Auch die Verarbeitung noch frischer Lacksorten spielt dabei eine Rolle. Selbst wenn es gelänge, die Rohlacke und Halbfabrikate, deren der japanische Künstler sich bedient, regelmässig in gebrauchsfähigem Zustande nach Europa zu schaffen, würde unsere, auf ganz anderen Verfahren beruhende Lacktechnik nicht viel damit machen können, keineswegs sich zur Höhe der japanischen Vorbilder ersten Ranges aufschwingen. Billige und geringe Sorten, welche wir allenfalls nachahmen könnten, liefert Japan aber in so grosser Menge und Mannigfaltigkeit und zu solchen Spottpreisen, dass mit denselben zu konkurriren kein europäischer Fabrikant Lust verspüren wird. Aehnlich liegen die Dinge mit den Zellenschmelzarbeiten. Die Japaner haben diese von den Chinesen entlehnte, erst in jüngster Zeit schwungvoll betriebene Technik zu so erstaunlicher Vollendung gefördert, dass ihr Vorsprung von uns nicht mehr einzuholen ist. Versuche von Pariser Goldschmieden haben nur

die Bedeutung, zu zeigen, dass das émail cloisonné für uns kein Geheimniss mehr ist, wie es noch vor wenigen Jahrzehnten eines war. Zu bedauern ist nur, dass die Japaner die Technik neuerdings zu raffinirt betreiben, bis zur Darangabe der eigenthümlichen Reize ihres Stiles. Indem sie die Metallbänder, welche die Glasflüsse trennen, allzufein nehmen, bis sie unmerklich werden, verwandeln sie die Zellenschmelzbilder auf Platten und Gefässen zu Gemälden, welche nur dem Kennerauge noch als Emailarbeiten sich verrathen, sonst schlechthin Werken des Pinsels gleich erscheinen. Gleichviel ob sie dieser Ueberfeinerung zustreben oder sich für billigere Sachen weniger von dem Ursprung der Technik entfernen: immer sind sie uns auf dem Weltmarkt so weit voraus, dass hierin mit ihnen zu wetteifern vom industriellen Standpunkt eine Thorheit wäre.

Unerschöpflich sind dagegen die technischen Anregungen, welche die japanischen Metallarbeiten dem Europäer bringen. Ihre Anwendung des versenkten Reliefs, dessen wir uns nur von granitenen Obelisken und anderen Steinskulpturen Alt-Aegyptens erinnern, verdiente ebenso sehr, von unseren Kunsthandwerkern studiert und nachgeahmt zu werden, wie ihre Art der Gravierung. Leidet unsere gesammte Gravierung, gleichviel ob in Metall oder in Elfenbein, unter dem Einfluss unseres, auf den Abdruck hinzielenden Kupferstiches mit seinen konventionellen Linienschwellungen und -Kreuzungen, so handhabt der Japaner den Stichel mit künstlerischer Freiheit, wie ein Maler den tuschgefüllten Pinsel. Er erzielt sowohl durch die Zartheit der feinsten Einzelheiten, wie durch die Wucht der tiefausgehobenen Schattenpartien unvergleichliche Wirkungen, welchen unsere Graveure nachgehen sollten, aber nur dann auch könnten, wenn sie nicht nur nachahmend, sondern künstlerisch frei schaffend ihren Stichel handhabten.

Weiter können wir unendlich lernen von dem polychromen Relief der Japaner, sei es von den an unsere Egerer Holzmosaiken entfernt erinnernden Holz-Intarsien, sei es von den vielfarbigen Metallreliefs, die ursprünglich eine Domäne der Stichblattkünstler waren, in neuester Zeit auf Vasen und Ziergeräthe übertragen werden.

Auch den besten Relief-Intarsien Europas fehlt der volle Reiz der Farbe. Indem der Japaner sich nicht auf Hölzer be-

schränkt, sondern alle findbaren Naturstoffe. Elfenbein, Perlmutter, Koralle, Schildpatt, Muschelschalen, selbst Metalle und Steine verarbeitet, auch die Lackmaler mit zu Hilfe nimmt, wenn sie der wohlgefälligen Verkörperung des ihm vorschwebenden Fantasiegebildes dienen können, erhebt er seine farbigen Reliefs zu höchster Schönheit. Weniger auffallend, aber schwieriger noch in der Herstellung und dem feinsinnigen Kenner werthvoller erscheinen die vielfarbigen Metallreliefs. Nicht die Kostbarkeit des Edelmetalles, welche für unsere Metallkunst so schwer in's Gewicht fällt, tritt dabei in den Vordergrund. Eisen, Kupfer, Silber und Gold werden nur um ihre Wirkung zum künstlerischen Bilde befragt, dessen Gestaltung der Künstler sich als Ziel gesteckt hat. Die Farben dieser Metalle in ihrem Naturzustande genügen ihm noch nicht, er weiss sie so zu mischen und die Legirungen so zu oxydiren und zu beizen, dass er zu uns völlig fremden metallischen Farbentönen gelangt, zu dem zarten Grau der Shibuitschi genannten Silberbronze, zu dem tiefen Blauviolett der als Shakudo bekannten Goldbronze, zu einem Kupferroth von so leuchtender Wirkung, dass man nicht ein Metall, sondern rothen Glasfluss vor sich zu haben meint. Mit den sieben bis acht Farben dieser Metallpalette, die sich durch Politur, Körnung oder Punzung der Oberfläche noch vervielfachen, schafft der Tsuba-Künstler auf den kleinen Flächen der Stichblätter vielfarbige Reliefs, indem er ohne Anwendung von Schmelzungs- oder Löthungsverfahren, nur auf kaltem Wege, ein Metall in das andere legt, sie verhämmert, modellirt, ciselirt und gravirt — eine im Grunde höchst einfache Technik, deren Spuren unsere Edelschmiede nachgehen sollten, auch wenn sie die japanischen Motive nicht als unmittelbare Vorbilder anerkennen möchten. Freilich wird auch hier von dem Handwerker eine Beherrschung der Form verlangt, welche bei unseren, durch Eselsbrücken aller Art verwöhnten Kunsthandwerkern nur ausnahmsweise sich findet.

In der Keramik eröffnen die Japaner, nachdem wir in jüngster Zeit die von ihren eigenen Kennern gepriesensten Erzeugnisse alter Thonkünstler kennen gelernt haben, uns ganz neue Aussichten. Die farbigen Glasuren, welche auf Steinzeug-, Steingut- oder Porzellan-Körper geschmolzen vorkommen, streben nicht, wie die länger bekannten Glasuren der Chinesen,

nach vollen und bunten Farben, sondern bewegen sich mit Vorliebe in gebrochenen Tönen. Ein sattes Braun in mannigfachen, ins Violette, Rothe, Gelbe, Grüne und Graue spielenden Tönen herrscht vor; weisse oder farbige Glasuren werden der Grundglasur aufgeschmolzen, zumeist so, dass sie vom Gefässrande herabgeflossen erscheinen, oder sie flammen und sprenkeln die Grundfarbe. Ihr Verfliessen mit letzterer bringt Schattierungen von sehr dekorativer Wirkung hervor; die Einwirkungen, welchen sie im Reduktionsfeuer des Brennofens ausgesetzt sind, erhöhen noch die farbige Abwechselung. Zum guten Theil unabhängig von dem Willen des Verfertigers verleihen derartige Zufälligkeiten den Gefässen oft einen ganz individuellen, an Erzeugnisse der Natur erinnernden Reiz. Diese Richtung, welche in der abendländischen Keramik bisher keine Vertreter hatte, verspricht ganz neue Erfolge, wenn unsere vorgeschrittene Chemie sich in ihre Dienste stellt und ein feiner Farbensinn die Arbeiten leitet.

Die vielfach von natürlichen Bestandtheilen abhängigen Massen der Töpferarbeiten lassen sich in Ländern, wo diese Bestandtheile fehlen, nicht herstellen. So sind die Satsuma-Fayencen in ihrer Art an einen gewissen Bezirk, wo die zu ihrer Anfertigung nöthige Erde sich findet, gebunden, wie es bei uns die weissen Steinzeuge waren, welche ausschliesslich in der abteilichen Stadt Siegburg angefertigt wurden, weil nur dort der sich weiss brennende feuerbeständige Thon gegraben wurde, der zu ihrer Herstellung diente. Es könnte daher wenig Zweck haben, auf diese oder jene der in technischer Hinsicht so höchst mannigfachen Töpferarbeiten Japans hier als auf nachahmenswerthe Beispiele aufmerksam zu machen. Wohl aber sei auf eine zugleich mit Fragen des Geschmackes verknüpfte technische Besonderheit gewisser japanischer Thonarbeiten hingewiesen. Beruht die gesammte ältere keramische Malerei Europas im Wesentlichen auf der Pause, d. h. auf der mehr oder minder mechanischen Nachbildung einer Vorzeichnung, und lässt sie dem freien Pinselflug des Malers nur wenig Spielraum, so haben gerade die Japaner neben dem Verständniss für die allerpeinlichste, in den Satsumamalereien triumphirende Detailirung des Ornaments, sich ein offenes Auge für die künstlerischen Vorzüge der Skizze bewahrt. Mit vollem und freiem

Pinsel fegt der keramische Maler, der Wirkung seiner Farben auch nach ihrem Verlassen des Schmelzofens kundig, eine Skizze auf die Fläche eines Gefässes, einen knospenden Mumezweig, einen Flug von Kranichen, eine in seerosenbewachsenem Gewässer watende Bachstelze, eine über bewegtem Meer in weiter Ferne auftauchende Flotte von Fischerfahrzeugen, eine über kieferbewachsene Felsen gesprengte Brücke oder irgend ein landschaftliches Motiv in der abgekürzten, nur das Wesentliche festhaltenden, dies aber mit vollster Prägnanz lebenswahr wiedergebenden Weise einer Künstlerskizze. Auch hier mögen unsere keramischen Maler, wenn sie sich dessen getrauen, in die Schule gehen.

Mit ihren einfachen Webstühlen haben die Japaner Seiden- und Sammetgewebe geschaffen, welche in keiner Hinsicht zurückstehen hinter dem Besten, was zu irgend einer Zeit im Abendlande, sei es mit Hülfe des Jacquard-Stuhles, sei es vor dessen Erfindung geleistet worden ist. Die unendliche Mannigfaltigkeit der Motive, welche die Japaner ihrem freieren Schöpfen aus den Quellen der Natur verdanken, und ihr unvergleichlicher Farbensinn tragen dazu bei, ihren alten Seidenbrokaten einen hohen vorbildlichen Werth auch für unsere Textil-Industrie zu verleihen. In technischer Hinsicht haben die japanischen Weber vor unseren einen Vortheil voraus — den des Einwebens einseitig vergoldeter oder versilberter Papierfäden an Stelle unserer mit vergoldeten oder versilberten Metalldrähten oder -Bändchen umwickelten Gespinnstfäden. Der milde Glanz, die verschiedenen, gelben, röthlichen, grünlichen Farbtöne der Vergoldung, die Weichheit und Geschmeidigkeit des Gewebes verleihen den japanischen Goldbrocaten offenbare Vorzüge vor den europäischen, in welchen das Gold anstatt als Farbe metallisch hart dem Auge wie der tastenden Hand sich darbietet. Das direkte Verweben der aus dem zähen und festen japanischen Papier geschnittenen zarten Papierstreifen in die seidene Kette des Gewebes unterscheidet die japanischen Goldbrokate von jenen des mittelalterlichen Europas, bei welchen ebenfalls keine Metallfäden angewandt sind, sondern die aus einer dünnen thierischen Haut geschnittenen, einseitig vergoldeten Bändchen um einen Gespinnstfaden gewickelt und dieser wie andere gesponnene Fäden verwebt wurde. Dass unsere Weberei den japanischen

Goldfaden aufnehme, ist kaum zu erwarten, wohl aber ist dieser Fall schon eingetreten bei unserer Stickerei.

Die japanischen Sticker machten fast keinen Gebrauch von den bei uns so beliebten Stichweisen und Mustern, welche auf der Beeinflussung beider durch das rechteckige Maschenwerk des Grundgewebes beruhen. Was wir als Kreuzstich, italienischen Durchbruchstich, Zopfstich, griechischen Kreuzstich bezeichnen, ist daher bis in die neueste Zeit dem japanischen Sticker ebenso fremd geblieben, wie die in stilistischer Hinsicht auf dem Kreuzstich beruhenden Muster, in denen neben wag- und senkrechten Linien diagonale Linien auffällig vorherrschen, ein freier Schwung der Zeichnung ausgeschlossen ist. Durchweg sind die japanischen Stickereien «Nadelmalereien», jedoch nicht in dem Sinne, in welchem man die Kunst mit der Nadel zu malen bei uns so oft misversteht, als ob die Werke der Nadel mit denen des Pinsels in unmittelbaren Wettbewerb treten sollten, dessen Ziel dann erreicht scheine, wenn man erstere kaum mehr von letzteren unterscheiden könne. Der japanische Nadelmaler schafft sich vielmehr ein ihm völlig eigenes Gebiet: er beschränkt sich nicht darauf, einen feinen Seidenfaden neben dem anderen zu befestigen und so die Flächen wie mit seidenen Pinselstrichen zu bedecken und abzutönen. Für die verschiedensten Arten von Oberflächen der abzubildenden Naturobjekte erfindet er sich vielmehr besondere, ihrer Eigenthümlichkeit angeschmiegte Stichweisen: er befriedigt durch unser Auge zugleich unseren Tastsinn. Das flaumige Gefieder eines eben aus dem Ei geschlüpften Küchleins, das glatt anliegende, metallisch glänzende Gefieder am Halse eines Pfauen, die ausgefransten Bärte der lockeren Federchen, welche das Auge seiner Schweiffedern umgeben, die warzige Oberfläche einer Orange, die derben Rauhheiten eines Fichtenstammes, die weichen Schneepolster zwischen den langen Nadeln einer Kiefer — überall wo die Natur eine besondere Beschaffenheit der Oberflächen darbietet, geht der japanische Sticker ihnen nach und weiss durch die Verwendung bald des natürlichen, ungesponnenen Seidenfadens, bald des glattgesponnenen, bald des gedrehten oder auf verschiedene Weise geflochtenen Fadens, sowie durch die jedem einzelnen Falle angemessenste Art des Stiches zu wirken. Von dem Goldfaden, welcher aus einem der erwähnten, um einen

gesponnenen Faden gewickelten Papierstreifen besteht, macht der Sticker ausgiebigen Gebrauch; da sich dieser Streifen aber beim Durchziehen durch das Gewebe ablösen würde, wird der Faden nur gelegt, d. h. durch Quernähen mit einem andern feinen, kaum sichtbaren Faden festgehalten. Sehr geschickt wird auch die Glanz- und Schattenwirkung des glatten Seidenfadens je nach der Lage zum Licht ausgenützt. Das freie Schalten des japanischen Stickers mit seinen Hülfsmitteln, seine Bereitschaft, jeden Augenblick angesichts eines neuen stofflichen Vorbildes neue Stichweisen zu erfinden, machen seine Werke zu überaus lehrreichen Vorbildern in technischer Hinsicht. Unsere Stickerinnen kleben, wenn ihnen höhere Angaben gestellt werden, allzusehr an einem durch das Wort «Nadelmalerei» gekennzeichneten Programm.

Sie müssten von den japanischen Stickereien ein freieres Handhaben ihrer Hülfsmittel lernen, wofür freilich wieder die schon oft erwähnte Voraussetzung unerlässlich ist, dass sie nicht nur mechanisch eine Vormalerei »mit der Nadel nachpinseln», sondern künstlerische Handfertigkeit und Erfindungsgabe mit zur Arbeit bringen. Auf Schritt und Tritt stösst man eben auf einen grossen Vorsprung des japanischen Kunstgewerbes, den einzuholen unsere Kunstgewerbeschulen noch weit entfernt sind. Die kunstgewerblichen Fortschritte wenigstens, welche seit zwei Jahrzehnten in Deutschland gemacht sind, treten doch nur in den Leistungen weniger Werkstätten klar zu Tage und beruhen dort hauptsächlich auf dem Schaffen einzelner begnadeter Meister. Dieser Erscheinung weiter auf den Grund zu gehen, ist hier nicht der Ort — nur die eine Thatsache möge betont werden, dass dem Naturstudium, welches die Natur nicht nur sehen, sondern erfassen und auffassen lehrt, noch immer nicht jener Einfluss gegeben wird, ohne den alle Gipsabgüsse und Altsachen noch so herrlicher Kunstperioden dem Kunsthandwerker auf die Dauer nicht nützen.

Was uns zu allererst beim Betrachten einer grösseren Anzahl beliebiger Erzeugnisse Japans, vorzugsweise alter, von Kennern ausgewählter, jedoch selbst auch der fabrikmässig für den Weltmarkt hergestellten auffällt, ist die Fülle von Naturmotiven. Man erkennt sofort, dass es sich nicht nur um eine mechanische Wiederholung überlieferter Motive handelt, sondern dass solcher

Fülle und Mannigfaltigkeit eine lebendige Naturanschauung zu Grunde liegen muss. Ist die Darstellungsweise auch zumeist eine naturalistische, so ist sie doch weit enfernt von derjenigen, welche unter dieser Firma bei uns gepflegt wird. Dem japanischen Maler liegt es fern, alle Zufälligkeiten der Wirklichkeit, welche die Thier- und Pflanzenwelt, die Bodengestaltung und die Lufterscheinungen seines schönen Vaterlandes ihm darbieten, als Einzelerscheinungen festzuhalten. In dem fliehenden Bilde weiss er das allgemein Gültige scharfen Auges zu erfassen; mit sicherer Hand bannt er es mit seinem Pinsel in abgekürzter Darstellung, welche das Wesen der Dinge, das Charakteristische ihrer Form und ihrer Bewegung festhält und natürlich bleibt, ohne naturalistisch zu werden. Man empfängt bei seinen Wiedergaben natürlicher Dinge nicht den Eindruck, als habe ihm ein Individuum Modell gestanden, das er nun in allen seinen Besonderheiten nachzubilden versucht habe. Aus der Unzahl der Einzelbeobachtungen erhebt er sich alsbald zu der Vorstellung des Inbegriffes der Dinge. Indem er hierbei jedoch das fortgesetzte Studium der Natur nicht vernachlässigt, entgeht er dem Fehler des Konventionellen, welches so oft im Laufe der Jahrhunderte als Keim des Todes bei der abendländischen Stilentwickelung sich bewährt hat. So arbeitet er nicht mit Vögeln oder Blumen schlechthin und ersetzt nicht, wie so oft wir Abendländer es gethan haben, die Wirklichkeit durch ein lebensunfähiges Abstraktum — die Kirschblüthe ist und bleibt ihm Kirschblüthe, die Nachtigall Nachtigall. Man vergegenwärtige sich, welchen Missbrauch z. B. die Hochrenaissance und das Roccoco mit konventionellen, unwahren Naturformen getrieben haben und wie noch heute der grösste Theil unserer Zierkunst unter dem Banne eines derartigen Konventionalismus steht. Geradezu eine der schlimmsten Beigaben des reichen Kunsterbtheiles, welches wir übernommen haben, gleichviel ob wir dieses Erbtheil lieber unter der Herrschaft der mittelalterlichen Kunst suchen oder über diese hinweg von der Renaissance zur Kunst des klassischen Alterthums zurückgreifen, ist jene konventionell naturalistische Behandlung der Naturformen. Wohl hat man dann und wann, als der romanische Stil in den gothischen sich umwandelte, als die Italiener die antike Formenwelt mit Jugendfrische wiederaufnahmen, während der kurzen Blüthezeit des Louis XVI.

Stiles und da und dort auch in unseren Tagen gestrebt, eine frische Naturauffassung an Stelle der konventionellen zu setzen — aber nirgend hat solches Streben lange vorgehalten, und nirgend ist es so sehr wie in der Kunst Japans zur eigentlichen Seele der Zierkunst geworden.

Die Art und Weise, wie die japanischen Künstler die Natur wiedergaben — gleichviel welches technischen Verfahrens sie sich als des Vermittlers bedienten —, führte schon von vornherein zu einer gewissen Stilisirung der Formen, da sie in der Flucht der Einzelerscheinungen die diesen zu Grunde liegende Idee, ihre höhere Einheit zu erfassen verstanden. Mochte hiebei auch die freiere Darstellungsweise die Herrschaft behaupten, so wusste und weiss der Japaner, wo es angebracht ist, die Naturformen in so streng schematisch stilisirten Gebilden auszuprägen, dass er hierin mit den Künstlern Alt-Aegyptens und den Wappenzeichnern des Mittelalters wetteifern darf. Diese Seite der japanischen Kunst wird freilich nur allzu oft verkannt. Diese Kritiker, welche die Kunst Japans kaum anderswo als in den Waarenbeständen der Theeläden studirt haben, warnen vor ihrem Naturalismus. Sie übersehen ganz das feine künstlerische Verständniss, mit welchem die Japaner von ihrer gewöhnlichen, leichteren Auffassung der Natur zur strengsten Stilisirung abzulenken vermögen, wohlbemerkt da, wo solche angebracht ist. Der japanische Künstler ist allzu feinsinnig, um Alles und Jedes zur stilisirten Form im strengen Sinne dieses Wortes durchzubilden, zu feinsinnig, um die stilisirten Formen zur alltäglichen Kost zu machen. Für ihn ist das Stilisiren eines Naturmotivs ein Emporheben desselben aus der Vergänglichkeit des Alltagslebens; er wendet es daher in der Regel nur dort an, wo dieses Emporheben entweder durch das Motiv selbst oder durch den Zweck des Gegenstandes, dem es als Schmuck dienen soll, ihm nahe gelegt wird.

Im ersteren Sinne lässt er nur gewisse Thiere, Fabelthiere und solche Thiere und Pflanzen, welche durch religiöse Mythen erhöht worden sind, oder um welche alte klassische Dichtungen einen Glorienschein gewoben haben, der Ehre strengster Stilisirung theilhaftig werden. So den Kranich, ein uraltes Sinnbild langen, glücklichen Lebens und häufigen Begleiter göttlicher Wundermänner — nicht aber den Reiher, mit welchem solche

Vorstellungen nicht verknüpft sind, der sich begnügen muss, in den verschiedenen Formen seines alltäglichen Erscheinens abgebildet zu werden, wie er im schilfigen Sumpfe oder zwischen den Lotosblättern watet, oder wie er gesellig auf alten Weidenbäumen über Gewässern haust oder einbeinig auf einem Brückenpfosten Wache steht. So die heilige Lotospflanze mit ihren reinen, schönen Blüthen, welche aus dem schlammigen Gewässer sich zum Lichte erheben, dem Frommen ein Sinnbild der von den Lüsten dieser Welt befreit zur göttlichen Reinheit sich aufschwingenden Menschenseele — nicht dagegen die gelbe Mummel, welche ihrer in Deutschland heimischen Verwandten ähnlich sieht, sich aber von ihr durch anderen, die Blätter und Blüthen über das Wasser erhebenden Wuchs unterscheidet.

Im zweiten Sinne gibt er wohl einem Räuchergefäss, in welchem ein Kunstfreund neben der Vase mit einem blühenden Zweige vor dem im Tokonoma, der erhöhten Wandnische eines Gemaches, aufgehängten Gemälde duftendes Räucherwerk entzünden wird, die Gestalt einer Lotosfrucht, deren Ueberreife an den zum Theil ausgefallenen Kernen und dem verwitterten, von Schnecken zernagten Blatte kenntlich ist. Soll das Räuchergefäss aber dazu dienen, vor dem Bilde einer Gottheit Weihrauch zu verbrennen, so entweiht er es nicht durch solche Wiedergabe vergänglichen Lebens, sondern entfaltet das Lotosmotiv in voller Reinheit, Regelmässigkeit und Strenge, lässt aus der Mitte des umgelegt den Fuss bildenden Blattes die grosse, schöne Blüthe emporwachsen, in deren Mitte die Frucht tadellos gereift erscheint, — ein Motiv, welches weiter in den Sockeln der Buddhastatuen monumentale Ausgestaltung gefunden hat.

Könnten nicht manche unserer Künstler, die Fanatiker des stilisirten Pflanzenornamentes unter den Gothikern einerseits, die Naturalisten um jeden Preis und für Alles anderseits, diese Dinge ein wenig bei den Japanern studiren und daraus gute Lehren heimbringen, die vielleicht geeignet wären zu einer Aussöhnung der feindlichen Brüder zu führen?

Dieser Unterschiede bleibt der japanische Zeichner sich auch da bewusst, wo die Einfachheit des Darstellungsmittels, so die den Schablonen für Zeugfärberei zu Grunde liegende Schattenrisszeichnung, von selbst zu einer gewissen Art der Stilisirung führt.

Die Vereinigung von Theilen von Menschen, Pflanzen und

Thieren zu grotesken Gebilden, wie solche in der Ornamentik des Abendlandes eine grosse Rolle fast stets gespielt haben, ist dem japanischen Zeichner aller Zeiten fremd geblieben. Er vermied die Groteske, weil sie seinem auf Naturwahrheit gerichteten Sinne als etwas Unwahres erschien. Nicht minder musste ihm die Vielarmigkeit indischer Gottheiten als eine Ungeheuerlichkeit erscheinen; er führt sie daher nur vor, wo er unmittelbare Gottheiten indischer Herkunft darstellen will, und überträgt ihre Missbildung nicht auf die heimischen Göttergestalten.

Ein Vorwurf, den man oft der japanischen Kunst machen hört, mit dem Viele, welche ihn aussprechen, diese gründlich verurtheilt, die Grenze zwischen unserer, der allein echten Kunst, und der japanischen, welche nur ethnologisches Interesse biete, gezogen zu haben vermeinen, läuft daraus hinauf, dass die japanischen Maler keine Perspektive kennen. Man spricht diesen Vorwurf aus in dem erhebenden Gefühl, wie weit wir selber es in dieser Wissenschaft gebracht haben, ohne deren gründliche theoretische Kenntniss nicht einmal eine Zeichenlehrerin mehr zum Lehramt zugelassen wird, die so recht eigentlich die Grundlage aller zeichnenden Künste bilde. Man vergisst dabei, dass die mathematische Perspektive, wie sie gelehrt wird, ein wohl folgerichtig, aber unter der unzutreffenden Voraussetzung, dass der Mensch nur mit einem Auge sehe, aufgebautes System darbietet; man vergisst, dass sehr viele in ihrer mathematischen Konstruktion unanfechtbare Darstellungen — man denke nur an manche architektonische Innenansichten — dem Auge eine Anschauung der Wirklichkeit vermitteln, welche von der thatsächlichen, zweiäugigen Anschauung abweicht. Ist für gewisse Darstellungen der Mangel der Perspektive bei den japanischen Künstlern als ein den Genuss ihrer Werke beeinträchtigender nicht zu verkennen, so ist er für die meisten ihrer Vorwürfe, gerade für die Darstellungen aus dem Thier- und Pflanzenleben, nicht vorhanden und ist überhaupt für das Gebiet der verzierenden Künste von so geringer Erheblichkeit, dass man sich bei ihm nicht aufzuhalten braucht.

Können die japanischen Künstler unsere Lehrmeister sein für die Art, wie die Natur zu sehen, wie ihre Gebilde lebenswahr darzustellen sind, und brauchen wir hiefür keine Nachtheile von ihren perspektivischen Unzulänglichkeiten zu fürchten, so

können wir drittens auch von ihnen lernen, wie die einzelnen Pflanzen und Thiere naturgemäss verbunden darzustellen sind. Gerade hierin herrscht bei uns die heilloseste Gedankenlosigkeit. Gewöhnt, die Pflanzenmotive mehr aus buntgedruckten Herbarien als aus der frischen Anschauung der wachsenden Pflanze zu gewinnen, die Vögel mehr als ausgestopfte Exemplare, als in der Mannigfaltigkeit des Lebens, mit ihren jeder Art eigenthümlichen Bewegungen beim Schreiten und Fliegen zu beobachten, verlieren unsere Zeichner das richtige Gefühl für die Wechselbeziehungen der Pflanzen- und Thierwelt. Sie gesellen aus rein dekorativen Absichten Vertreter der einen und der anderen, welche in der Natur gar nie in Beziehungen zu einander treten. Vollends sinnlos werden unsere Zusammenstellungen von Pflanzen und Thieren dann, wenn diese fremden Zonen entnommen werden, und gerade bei der häufigen Benutzung japanischer Motive begegnet man dem Unsinn, z. B. Sumpfvögel mit Blüthenbüschen des Ziergartens zu vereinen, Päonien neben Lotosblumen im Schilfe wachsen zu lassen, den Mumebaume über einer Waldwiese mit ihrer vielgestaltigen Herbstpracht seine Blüthen, die ersten Frühlingsboten, sich entfalten zu lassen. Ein zu einer gewissen Berühmtheit gelangtes Beispiel solchen der Natur Gewalt anthuenden Unsinnes bot jener grosse gestickte Wandteppich, welchen ein erstes Wiener Haus als eines der Schaustücke in dem Salon des Wiener Kunstgewerbes auf der Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin vorführte. Angesichts solcher Missgeburten begreift man leichter, wie Männer von der Bedeutung Falke's und Bucher's für den gesunden Verstand der Wiener Kunsthandwerker zu fürchten begannen und warnend ihre Stimmen erhoben. Nur noch einen Schritt weiter hätten sie gehen und wahrheitsgemäss zeigen sollen, wie derartige Missgeburten der echten japanischen Kunst fremd sind, vielmehr nirgend besser als bei dieser Kunst selbst das Heilmittel gefunden werden kann.

Seit Jahrhunderten hat der Japaner die ihn umgebende Natur beobachtet und neben und aus den Zufälligkeiten der Einzelerscheinungen Schlüsse gezogen, welche wissenschaftliche Ansprüche nicht erheben, darum aber nicht minder wahr sind, unseren Künstlern ein Leitstern in dem Studium der Natur sein und nie dann aus dem Auge gelassen werden sollten, wenn

einmal japanische Motive als solche zur Anwendung kommen. Einige Beispiele unter hunderten mögen das verdeutlichen.

Schwalben mögen überall nach ihrer Nahrung, kleinen fliegenden Insekten, jagen. Der Japaner beobachtet, wie sie das mit Vorliebe unter dem Schattendach der von leichten Bambusstangen gestützten Zweige der Glyzinen thun, welche in Japan nicht wie bei uns an Mauern gezogen werden, sondern frei wachsend als Bäume, deren Aeste über Laubengängen sich ausbreiten. Er sieht, wie zu keiner Zeit die Schwalben dort lieber jagen, als wenn die Glyzinen durch ihre schönen, hellfarbigen Blüthentrauben Fliegen und Bienen zum Schmause locken. So erkennt er, dass die Blüthezeit der Glyzinen, die ohnehin eine seiner Lieblingsblumen, einen Höhepunkt auch im Leben der Schwalben bedeutet — und er schildert uns die Schwalbe, wie sie unter überhängenden grossen Glyzinenblüthen, deren Wuchs auf einer Pergola durch leichte Bambusrohre angedeutet ist, ihre Beute fliegend sucht oder einen Augenblick auf einem der Stäbe rastet. Aber nicht immer jagen die Schwalben unter Glyzinenblüthen; auch über einer Wasserfläche hin- und herschiessend, sehen wir sie oft. Die dekorative Darstellung dieser Fläche bietet grosse Schwierigkeiten; für unsere Phantasie wird sie uns ersetzt durch einige leicht überhängende Zweige der an Ufern wachsenden Trauerweide. Dies vermittelt uns die Vorstellung, dass diese so leichten Fluges dahinschiessenden Schwalben über einem Gewässer schweben. Finden wir naturwahre Schilderungen dieser Art schon in alten Zeiten, so gesellt sich ihnen in allerjüngster Zeit eine dritte, nicht minder wahre. Auch in Japan, wie bei uns, erkiesen die Schwalben gerne die Drähte der Telegraphenleitungen zu Ruhesitzen, auf denen sie in Reihen gedrängt plaudernd zwitschern, von denen ihre Jungen im Spätsommer die ersten Flugversuche unternehmen. Dort, wie bei uns, ist die Schwalbe in der Idee mit der Telegraphenleitung verschwistert, der sie ja auch durch die blitzartige Schnelle ihres Fluges sinnverwandt ist. Was liegt näher, als heute die Telegraphenstangen, Glocken und Drähte ebenso mit den Schwalben zu verknüpfen, wie schon vor vielen Jahrhunderten die Glyzinenblüthe? In der That haben die japanischen Zeichner unserer Tage gar lustige Anwendungen dieses Motivs für ihre Färberschablonen gemacht. Die Aarauer Sammlung bietet davon gute Beispiele.

Wie bei uns treiben die Sperlinge auch in Japan sich aller Orten herum und passen sich den verschiedensten Lebensbedingungen an. Ihr munteres, freches Wesen, ihr geselliges Leben, ihr zänkisches Treiben, ihr ergötzliches Liebeswerben sind dem japanischen Künstler ein beliebter Vorwurf, dessen unendliche Varianten er der Natur abzulauschen nie ermüdet. In ihren Beziehungen zur Pflanzenwelt treten jedoch vor allen anderen zwei in den Vordergrund. In den hohen Bambusgebüschen, welche wie riesige, immergrüne Sträusse in der Nähe der Dörfer wachsen, sammeln sich, wie bei uns in alten Linden auf den Dorfplätzen, alle Sperlinge der Umgegend, dort mit lautem Geschwätz sich zu unterhalten, einander die besten Ruheplätze streitig zu machen, bald in Reihen dicht gedrängt sich leichtem Schlummer hinzugeben, bald durch eine drohende oder eingebildete Gefahr aufgescheucht, plärrend durch einander zu schwirren. Dieses lustige Treiben der Sperlinge im Bambusdickicht ist dem Japaner mit Recht als ein Höhepunkt im Sperlingsleben erschienen, daher er in seinen Bildern aus diesem die Vögel meistens dem Bambus gesellt, wenn er nicht, was auch häufig geschieht, sich erinnert, dass ein reifes Reis- oder Hirsefeld den Sperlingsschwärmen die ergiebigste Weide bietet und ihr fröhliches Zanken um die besten Bissen auf keiner besseren Bühne vorgetragen werden kann, als in solchem Getreidefelde.

Hirsche — die zierlichen Sikahirsche — sind häufige Bewohner der angebauten Ebenen, wie der Gebirgswälder Yeddos. In den mannigfachsten Verbindungen mit Bäumen und Pflanzen könnte der Künstler sie uns vorführen. Sein Naturgefühl erkennt auch hier wieder, welche Verbindung die angemessenste ist, um den Hirsch in der höchsten Entfaltung seiner Eigenart zu zeigen. Wenn im Herbste das neue Geweih der Hirsche erstarkt und wieder zur gefährlichen Waffe geworden ist, fordern die wehrhaften Hirsche im Vollgefühl ihrer Kraft brüllend die Mitbewerber um die Gunst der Hindinnen heraus, deren Vollbesitz dem muthigsten und stärksten unter der Herde zu Theil werden soll. In diese Zeit der höchsten Entfaltung der Kraft und Schönheit der Hirsche fällt die herbstliche Färbung des Laubwaldes, der sich nun in die mannichfachsten, den deutschen Herbstwald durch die Gluth der Farben weit überstrahlenden gelben und rothen Töne kleidet. Unter allen Bäumen, welche Töne zu diesem

wundersamen Herbstbilde liefern, wird keiner mehr bewundert, als der japanische Ahorn mit seinem feurigen Roth. Die Herbststimmung, wie sie im Laubfall der Ahornbäume sich ausspricht, den Darstellungen aus dem Leben der Sikahirsche als Hintergrund zu geben, erschien dem japanischen Künstler daher mit Recht als eine ausdrucksvolle Verbindung von Thier und Pflanze. Oder er zeigt uns die Hirsche neben blühenden Stauden der Hagi-Pflanze, Lespedezza, welche im Herbste auf den Bergwiesen ihre zierlichen weissen Schmetterlingsblüthen in grossen Rispen entfaltet und mit noch anderen Pflanzen als eines der sieben charakteristischen Gewächse der Japan eigenthümlichen, »Hara» genannten Bergwiesen gilt.

Schmetterlinge fliegen über vielen Blüthen; mit Vorliebe suchen gewisse Arten auch gewisse Pflanzen auf, deren Laub ihren Raupen zur Nahrung dienen soll, oder solche Blüthen, welche durch ihre Grösse und auffallende Färbung auf die Schmetterlingsaugen anziehend wirken. Unter allen Blüthen zeichnen sich die der Päonie durch solche Eigenschaften aus — wer uns Schmetterlinge zeigen will, zeigt uns daher gerne den blühenden Päonienstrauch daneben, welcher die Falter angelockt haben mag. Es wird ihm nicht einfallen, seine farbenprächtigen Schmetterlinge über Blüthen fliegen zu lassen, deren Entfaltung nicht mit dem Erscheinen der Schmetterlinge zusammenfällt. Er wird sich z. B. hüten, grosse, bunte Schmetterlinge an den Blüthen eines Mumebaumes naschen zu lassen, der oft noch unter dem Schnee seine Knospen öffnet. Ein unablässiges Beobachten der Natur führt ihn in diesem und den meisten ähnlichen Fällen einen richtigen Weg, von dem man meinen könnte, dass unsere Künstler ihn mindestens an der Hand unseres grösseren naturwissenschaftlichen Wissens finden könnten, wenn es mit dem eigenen Beobachten des Thierlebens im Freien nichts wäre. Leider begegnen wir nur zu oft willkürlichen Verbindungen, bei welchen der gespiesste Schmetterling aus der Sammlung wohl naturgetreu nachgemalt, aber dem todten Modell kein Leben eingeflösst ist durch des Künstlers Verständniss seiner Bewegung, da er noch lebte, seiner Beziehung zu den Pflanzen, auf denen er Ergötzung und Nahrung für sich und seine Nachkommenschaft suchte.

Wer die Mühe nicht scheut, über die Motive guter Erzeug-

nisse des japanischen Kunsthandwerkes nachzudenken, wird ähnliche Beispiele treffender Naturbeobachtung zu Hunderten antreffen und ihrer nie ein Ende finden, da die japanische Kunst von der Ueberlieferung nicht in Fesseln, nur auf guten Wegen gehalten wird. In solchem Sinne rathen wir unseren Künstlern und Kunsthandwerkern, bei den Japanern in die Schule zu gehen. Nicht nachzuahmen soll ihr Ziel sein, sondern sie sollen durch das Eindringen in das Wesen der Werke Japans angeregt und ermuthigt werden, konventionellen Schlendrian abzuwerfen und die Natur als den wahren Gesundbrunnen für unser kränkelndes Kunstgewerbe ernstlich anzurufen.

II.

Ueber japanische Färberschablonen.

Der Betrachtung der kunstgewerblichen Erzeugnisse Japans haben wir einige allgemeine Lehren abgewonnen, welche von unsern Zeichnern, gleichviel welchen Zweiges, beherzigt zu werden verdienen, ohne dass sie darum gezwungen wären, japanische Vorbilder zu kopiren. Wenn die Anregungen, welche uns die Kundgebungen des japanischen Naturgefühles in ihrem Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwicklung und dem gesammten geistigen Leben dieses merkwürdigen Volkes bieten, richtig verstanden werden, wird man auch einsehen lernen, dass eine Nachahmung so fest im nationalen Boden wurzelnder Gebilde nur in beschränktem Umfange und nur als ein Uebergang zu verständnissvoller Nutzanwendung jener Lehren auf unsere eigenen kunstgewerblichen Erfindungen zulässig ist. Schon in dem Vorwort zu dem Buche des Verfassers über «Kunst und Handwerk in Japan» hat derselbe hervorgehoben, dass, je mehr die Einsicht, es sei mit dem Nachahmen allein nicht gethan, sich klären werde, desto sicherer sie uns einen neuen Weg eröffnen werde zu neuem Studium und Erfassen der Natur, zu neuer Verarbeitung von uns selbst neu beobachteter Natur-Motive, zur Wiedereinkehr in unsere eigenen volksthümlichen und poetischen Ueberlieferungen, in welchen ein bisher unge-

hobener Schatz tiefen Anempfindens der Natur dem Kunstgewerbe sich darbietet.

So sehr wir auch vor dem unverstandenen Wirthschaften mit japanischen Motiven warnen müssen, so ist doch nicht zu verkennen, dass manche japanischen Gewerbe den verwandten Zweigen unserer nach neuen und immer neueren Mustern für den Weltmarkt heisshungeriger Grossindustrien eine Fülle von Mustern darbieten, die fix und fertig zum Gebrauch sind und nur der kundigen Hand warten, welche sie für unsere technischen Hülfsmittel umwandelt. Zu dieser Betrachtung führt uns die grosse Sammlung japanischer Färberschablonen, welche sich im Besitze des Ethnologischen Gewerbemuseums zu Aarau befindet und in einer Auswahl ihrer Muster den Lesern der «Fernschau» dargeboten wird.

Den Grundstoff der Schablonen bildet, wie aus dem der «Völkerschau», Band I, beiliegenden Probeblatt zu ersehen ist, gewöhnliches Papier von jener unvergleichlich festen Sorte, welche die Japaner aus verfilzten, langfaserigen Naturstoffen — des Papiermaulbeerbaumes und anderer Pflanzen — darzustellen wissen, und zwar lassen viele Schablonen erkennen, dass man einfach schon beschriebene Bogen alten Schreibpapiers aufeinandergeklebt hat. Diese Bogen werden durch Tränkung oder Anstrich mit einer Flüssigkeit, ähnlich derjenigen, deren man sich zur Herstellung der Lederpapiere bedient, wasserdicht gemacht. Hierauf schneidet man das gewünschte Muster mit einem scharfen Messer aus oder schlägt es mit kleinen, kreisrunde Löcher aushebenden Punzen über einer nachgiebigen Unterlage ein. Bei einfachen Streumustern geschieht dies offenbar freihändig: der Schablonenschneider weiss die gute Füllung des Grundes und die Vertheilung der Muster aus eigenem Geschmack zu finden. Bei schwierigeren Vorwürfen entwirft er vorher selbst, oder der Maler, welcher seine Arbeit leitet, mit leichtem Pinsel die Hauptzüge des Musters auf dem Schablonenbogen und geht den Linien mit dem Messer nach; die erstaunliche Sicherheit des Schnittes, der freie Schwung der Umrisse, welche in nichts an das Nachziehen einer Vorzeichnung mehr erinnern, lassen erkennen, dass der Schablonenschneider ein handfertiger Maler sein muss, auch wenn er seine Muster nicht selbst erfindet.

Damit die Schablone beim Gebrauch nicht auseinanderfalle,

ist man zu gewissen Beschränkungen in der Auswahl der Muster genöthigt. Am einfachsten wird diesem Zwange Rechnung getragen, wenn das Muster keine zusammenhängenden Linien aufweist, sondern ausschliesslich aus Reihen dichtgedrängter Punkte von verschiedener Grösse gebildet wird.* Die Muster dieser Art zeigen eine stilistische Verwandtschaft mit denjenigen, welche in unserer Kattundruckerei mittelst der durch das Einschlagen von Messingstiften in eine Holzplatte gewonnenen Druckmodel hergestellt werden. Ohne unklar zu werden, lassen sich grössere Motive auf diesem Wege nicht ausführen, daher die punktirten Schablonen sich auf die Anwendung kleiner Motive beschränken — aber innerhalb dieser engen Grenzen bringen sie doch eine erstaunliche Mannigfaltigkeit, wofür ihnen das Verständniss der Japaner für die abgekürzte, mit ganz wenigen Mitteln den Inbegriff der Formen skizzirende Darstellungsweise, sowie das Jedermann nicht minder verständliche Zurückführen von Personen, Landschaften und selbst geschichtlichen Ereignissen auf wenige andeutende Gegenstände zu statten kommt, welche in gewisser Hinsicht wie ein Rebus wirken, aber wie ein solcher, dessen Lösung jedem Japaner, auch wenn er nur die gewöhnliche Bildung der Volksschule in's Leben mitbringt, vor Augen schwebt.

Eine grössere Freiheit der Erfindung schafft sich der Schablonenschneider, wenn er, wie an mehreren Mustern, z. B. Tafel 14 und 40, deutlich zu erkennen, die ausgeschnittenen Linien durch stehengelassene Stege unterbricht, welche hinreichen, die von diesen Linien umgrenzten Flächen innerhalb der Grundfläche festzuhalten, ohne die Wirkung der Zeichnung als einer in sich zusammenhängenden zu beeinträchtigen.

Vollends frei von dem seinen künstlerischen Gedankenflug hemmenden Schablonenstil macht sich der Schablonenschneider, indem er ungezwirnte Seidenfäden, so wie sie eine der grossen japanischen Seidenraupen spinnt, zu Hülfe nimmt. Mit diesen kaum sichtbaren Fäden gibt er dem gefährdeten Theile einer Schablone Halt, indem er sie einnäht, so dass lose oder nur an einem Stile hangende Theile ohne Papierstege in einem Ausschnitt des Grundes hängen. S. Tafel 8, 13 u. s. w.

Bisweilen, bei ganz losen Mustern, wenn er z. B. die Gräser und leichten Blüthenrispen auf einer Bergwiese oder die ge-

* S. Tafel 5, 16, 24 u. 41.

fiederten Blätter und zarten Staubfäden einer Mimose darstellen will, wobei die schmalen Flächen nicht genügenden Halt für das Einnähen der Fäden bieten würden, greift er noch zu einem anderen Hülfsmittel. Er legt auf einen der beiden Papierbogen seiner Schablone ein weitmaschiges Netz ungezwirnter einfacher Seidenfäden, welches beim Aufkleben des zweiten Bogens von diesem ganz verdeckt wird und nach dem Zusammenpressen der beiden Bogen auf der Aussenfläche nur als eine kaum merkliche Netzzeichnung erscheint, ihm aber genügt, beim Ausschneiden des Musters die Fäden zu vermeiden. Diese geben dem stehengelassenen ganz lockeren Theil der Schablone hinreichenden Halt.

Das Verfahren bei der Anwendung der so gewonnenen Schablonen besteht nun in Folgendem, gleichviel ob es sich, wie zumeist, um Baumwollgewebe, die Tracht des weniger Begüterten, oder um leichte Seidengewebe handelt. Die Schablone wird auf das ausgespannte Gewebe gelegt und mittelst eines breiten Pinsels mit einer Reservage (Schutzpappe) überfahren, welche aus Reisstärke oder einer Mischung von Karraghen-Moos und Kalk bereitet ist. Alle von dem Papier der Schablone bedeckt gewesenen Flächen des Gewebes zeigen sich nach dem Abheben der Schablone frei von der Reservage, letztere deckt nur alle ausgeschnittenen Theile. Nach genauem Anpassen derselben Schablone an den Rand der auf dem Gewebe jetzt in Reservage erkennbaren Zeichnung wird dasselbe Verfahren nochmals und so oft wiederholt, wie es für den bestimmten Zweck nothwendig ist. Wenn auf die zu färbende Bahn des Gewebes in ihrer ganzen Länge das Muster schablonirt ist, wird das Gewebe in einer einfachen Küpe, am meisten mit Indigo, gefärbt. Nach dem Auswaschen der Schutzpappe stellt sich nun das Muster weiss in farbigem, meistens blauem Grunde dar. Wurde dagegen das Muster auf ein schon gefärbtes Gewebe schablonirt, so konnte durch Anwendung einer Aetzbeize die umgekehrte Wirkung erzielt werden, das heisst, der von der Schutzpappe freie Grund wurde wieder weiss, und das Muster blieb in ihm einfarbig stehen.

Eine Wiederholung des einen oder des anderen Verfahrens mit einer Folge von zwei oder drei Schablonen und verschiedenen Schattirungen einer Farbe oder mehreren verschiedenen Farben gestattet grössere Abwechslung der Muster. Immer aber wird

es sich nur um flache Töne handeln, dem so gefärbten Gewebe damit der stilistische Charakter der Fläche gewahrt bleiben. Wo der japanische Färber darüber hinausgehen und in den Wetteifer mit Werken des Malers eintreten will, bedient er sich nicht mehr der Schablonen, sondern greift zum Pinsel, nachdem er vorher die Grenzen seines Musters und dessen innere Zeichnung durch aufgeklebte Leimfäden gedeckt hat, welche nach der Vollendung der Arbeit ausgewaschen werden und der ganzen Darstellung zarte Umrisse in der Grundfarbe des Gewebes, fast immer weisse, hinterlassen.

Die feinen Seidenfäden, welche bei einigen Schablonen vorkommen, bilden kein Hinderniss für das Aufpinseln der Reservage und das Abheben der Schablone. Die weiche Reservage wird von den Fäden einfach durchschnitten, und der zarte Schnitt schliesst sich nachher wieder. Wo die Seidenfäden in grösserer Menge und gedrängter vorkommen, bewirken sie, weit entfernt, der Zeichnung zu schaden, eine leichte Aederung des Grundes. Man darf sich bei derselben jener die echten Batticks der Javaner auszeichnenden Aederung erinnern, dort eine Folge des Springens der Wachsschicht, welche als Reservage dient.

III. Verzeichniss der Tafeln.

Photolithographie von Müller u. Cie. in Aarau.

Tafel 1.

Schmetterlinge und Kirschblüthenzweige.

Tafel 2.

Gemusterte Wagenräder und Ahornzweige.

Tafel 3.

Kleine Foho-Vögel, mythischer, glückbedeutender Vogel mit langen Schweiffedern und Blumen in Rechtecken.

Tafel 4.

Rundgelegte Fische und Chrysanthemumzweige.

Tafel 5.

Sechsecke mit mannigfachen Grundmustern.

Tafel 6.

Kleine Foho-Vögel und Kirschblüthen.

Tafel 7.

Ahornblätter und Kiefernnadeln («Windfegsel»).

Tafel 8.

Blumen und Schmetterlinge auf gestricheltem Grund mit leichten Chrysanthemumzweigen (s. Seite 29 des Textes).

Tafel 9.

Bambusstämme mit Ranken von verschiedenen Blumen und Blüthen (Bambus, Chrysanthemum, Päonie, Flaschenkürbis, Mume).

Tafel 10.

Fächer mit Wolken und blühenden Büschen, dazwischen blühende Hängekirschen.

Tafel 11.

Gemusterte Flaschenkürbisse am Spalier und Bambus.

Tafel 12.

Kleines Grundmuster mit Kirschblüthen.

Tafel 13.

Bambus auf gestricheltem Grund (s. Seite 29 des Textes).

Tafel 14.

Blätterranke nach chinesischer Art.

Tafel 15.

Wagenräder und Pferdegebisse (beides Anspielungen auf kriegerischen Muth).

Tafel 16.

Spielbälle, durch Umwickeln mit bunten Seidenfäden gemustert.

Tafel 17.

Blühende Stauden in Quadraten.

Tafel 18.

Kiefernzweige, abwechselnd mit Schnee bedeckt. (Der Schnee kommt beim Färben weiss heraus.)

Tafel 19.

Bambusdickicht.

Tafel 20.

Flaschenkürbisse, mit Grundmustern bedeckt.

Tafel 21.

Kiefernsämlinge.

Tafel 22.

Fliegende Chidori-Vögel und Netze.

Tafel 23.

Ahornblätter und Stirnseiten von Dachziegeln; auf letzteren stilisirte Wellen, Foho-Vögel und Kirschblüthen-Wappen.

Tafel 24.

Grundmuster aus wachsenden Veilchen.

Tafel 25.

Kraniche (rundgelegt) und Schildkröten als Symbole eines langen, glücklichen Lebens.

Tafel 26.

Kleine Streublumen (Nelken).

Tafel 27.

Blühende Kirschzweige und Rechtecke mit Chrysanthemumblüthen in stilisirtem Wasser und Nebelstreifen.

Tafel 28.

Raubvögel auf Kiefern.

Tafel 29.

Kleine, kreuzweise gestellte Kürbisse in sogenannten Fichtenrindenfeldern.

Tafel 30.

Fächerfelder mit blühenden Stauden, verstreut zwischen Kiefernzweigen.

Tafel 31.

Streublumen.

Tafel 32.

Geometrische Streumuster, sogenannte Hanfblättermuster, mit verschiedenen geometrischen Grundmustern.

Tafel 33.

Runde, Rechtecke, Fächerfelder etc. mit Blüthen und stilisirtem Wasser in einem Grundmuster von Kiefernzweigen.

Tafel 34.

Schwalben und Trauerweidenzweige.

Tafel 35.

Hischiblüthen (Wassernuss: Trapa-natans) in Rauten.

Tafel 36.

Wagenräder, Fische und Chrysanthemumblüthen (erstere beiden Sinnbilder kriegerischer Ausdauer: der karpfenähnliche Fisch wegen seines Ueberwindens von Wasserfällen, das Wagenrad wegen der Legende von dem durch eine Gottesanbeterin [Heuschreckenart] im Laufe aufgehaltenen Kriegswagens eines Chinesenkaisers).

Tafel 37.

Streumuster aus kleinen fliegenden Sperlingen.

Tafel 38.

Grosse Mumeblüthen mit Sternblumenmustern.

Tafel 39.

Fliegende Fledermäuse über stilisirtem Wasser.

Tafel 40.

Schmetterlinge zwischen rundgelegten Hagi-Zweigen und Susukihalmen, welche Kiku-Blüthen einschliessen (drei der sieben Charakterpflanzen der Hara, s. Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, I, S. 11 u. 12).

Tafel 41.

Kleine Kiri-Wappen (Pawlonia) in Runden, Stirnseiten von Dachziegeln.

Tafel 42.

Kraniche und Kiefern.

Tafel 43.

Kirschblüthen in zwei Darstellungsweisen.

Tafel 44.

Gemusterte Schmetterlinge und Chrysanthemumzweige.

Tafel 45.

Kiefern und Mumeblüthen in verschiedenen Darstellungsweisen.

Tafel 46.

Sinnbildliche Kostbarkeiten (Takara-mono) in einem Netzmuster nach chinesischer Art.

Tafel 47.

Blühende Mumezweige im Schneegestöber.

Tafel 48.

Fliegende Dohlen.

4/5.

1.

2/3

2.

1/1.

2/3.

1/1

5.

1/1.

7.

1/1. 8.

2/3.

2/3.

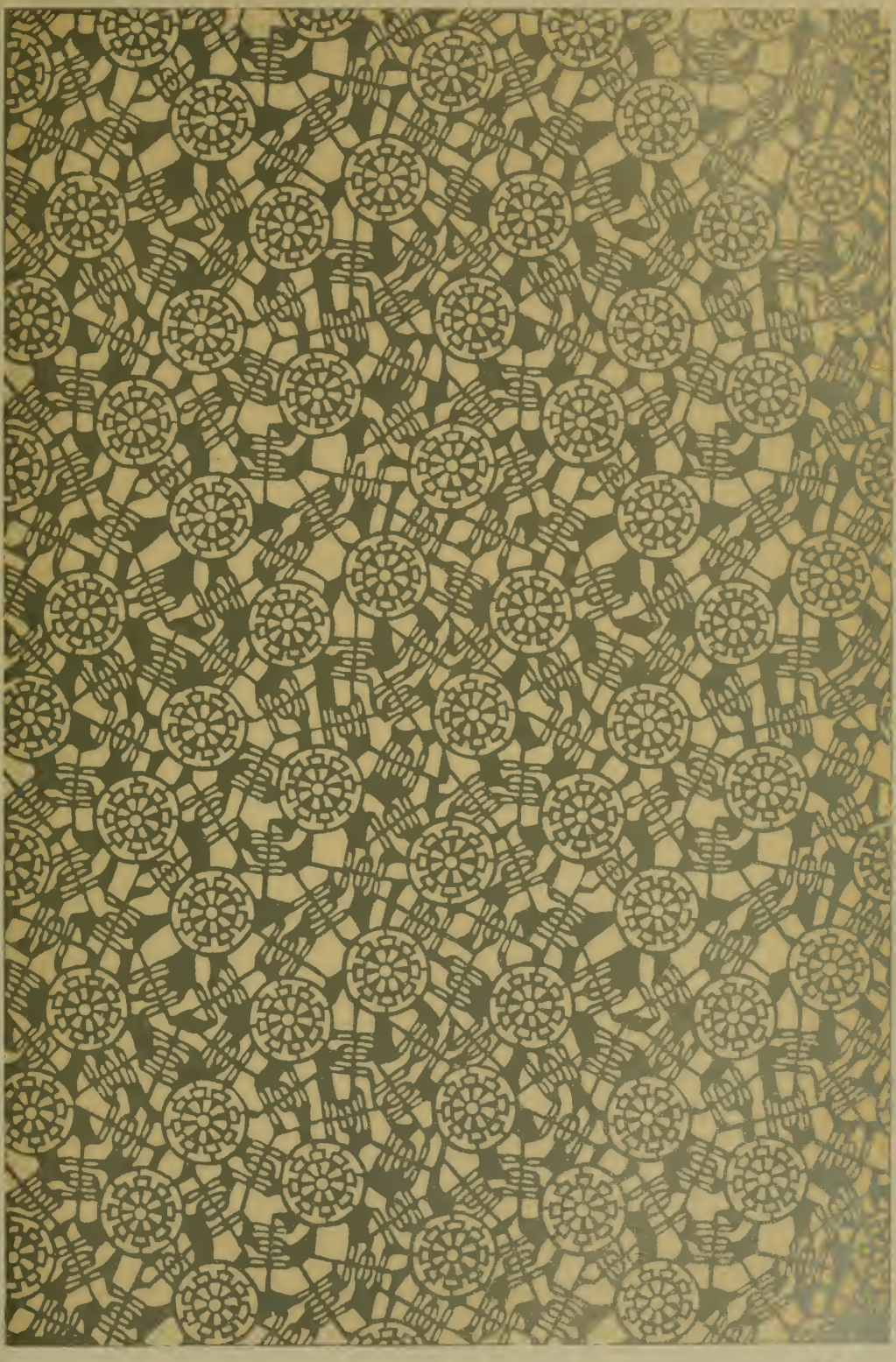
10.

1/1.

11.

4/5. 13.

1/1.

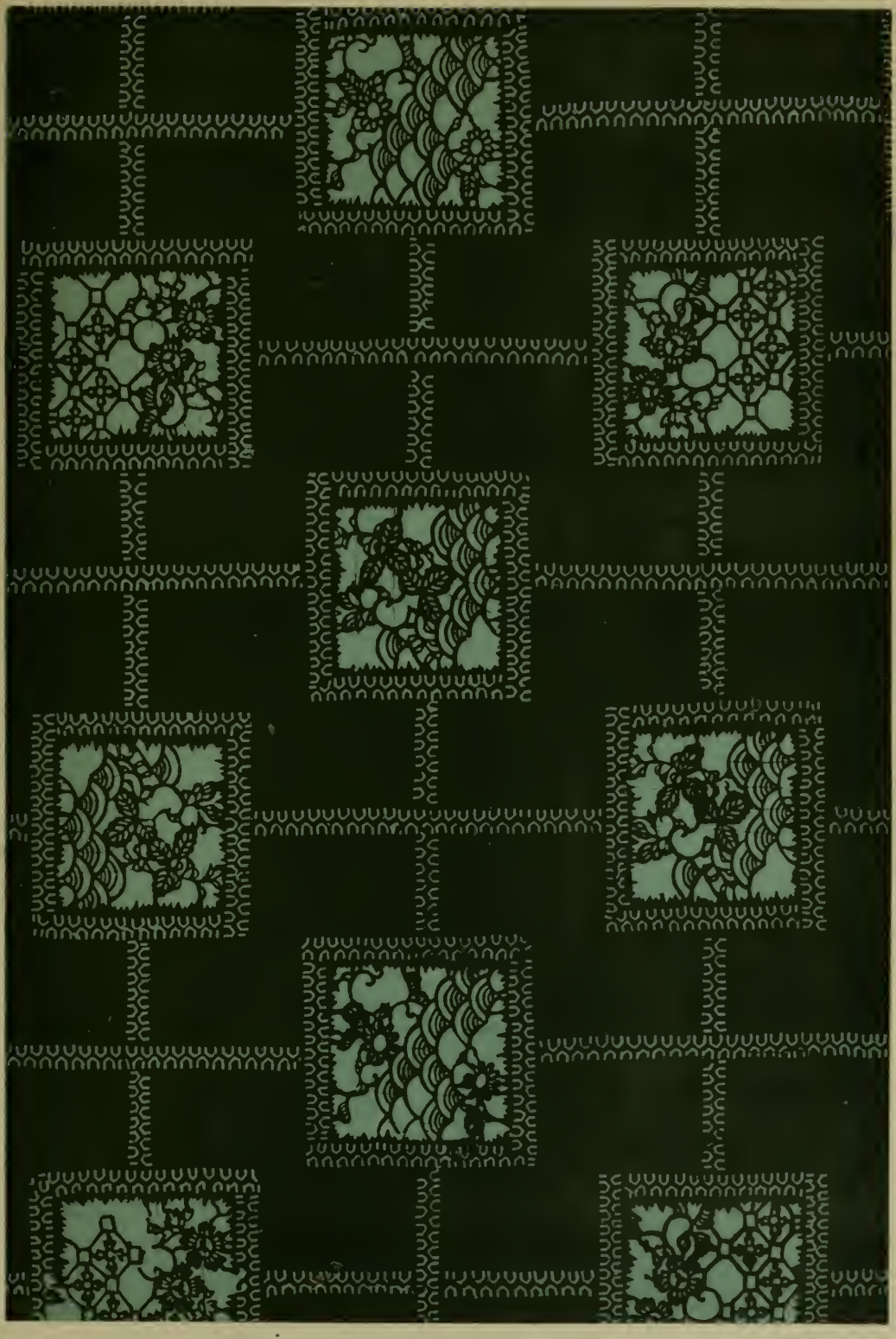


1/1

15

1/1.

16.



3/4.

2/3.

18.

1/1.

2/3.

20.

1/1

21.

3/4.

22.

4/5.

1/1

24.

5/6.

25.

1/1.

26.

2/3. 27.

2/3.

28.

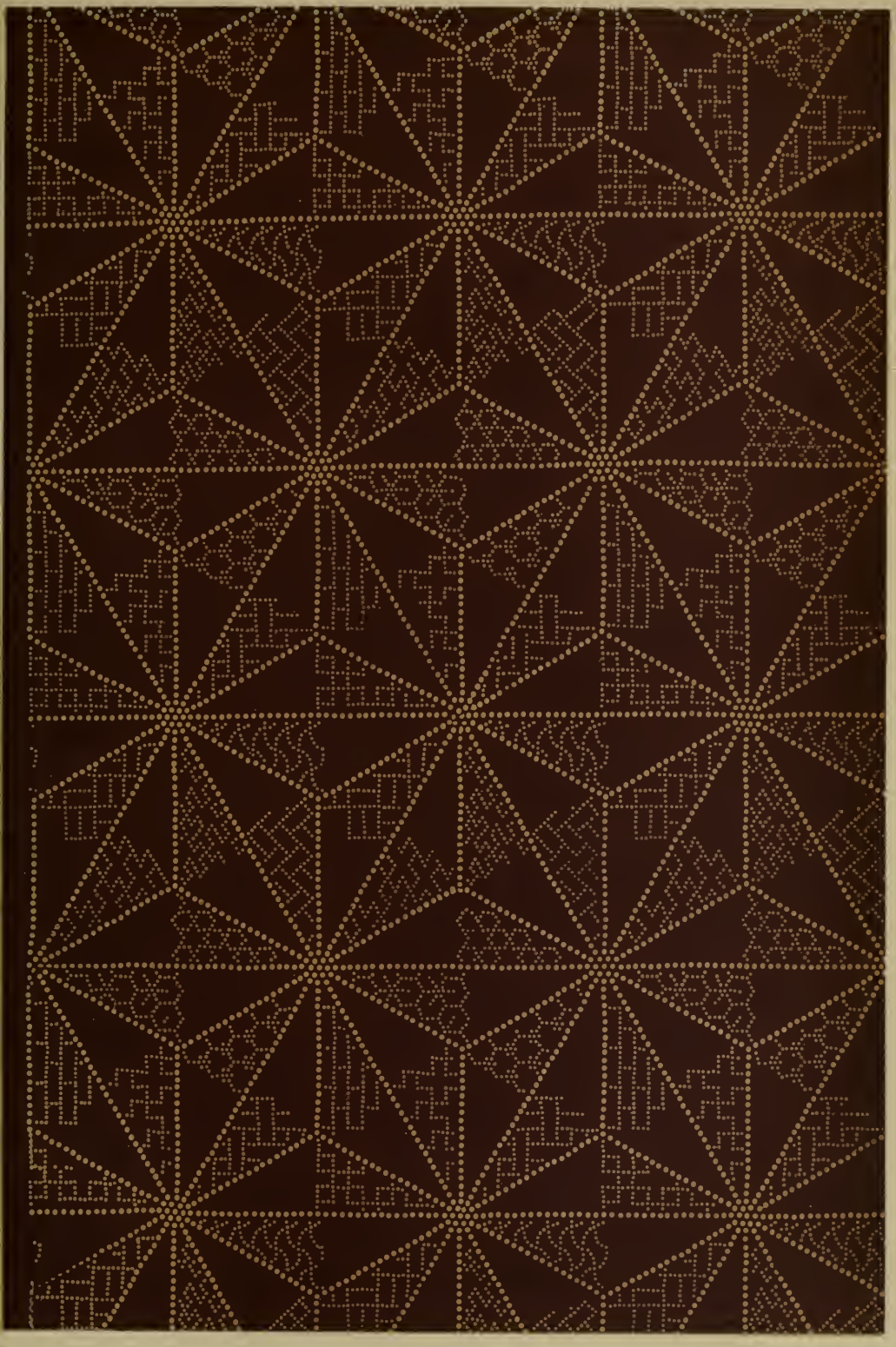
1/1.

2/3.

30.

1/1.

31.



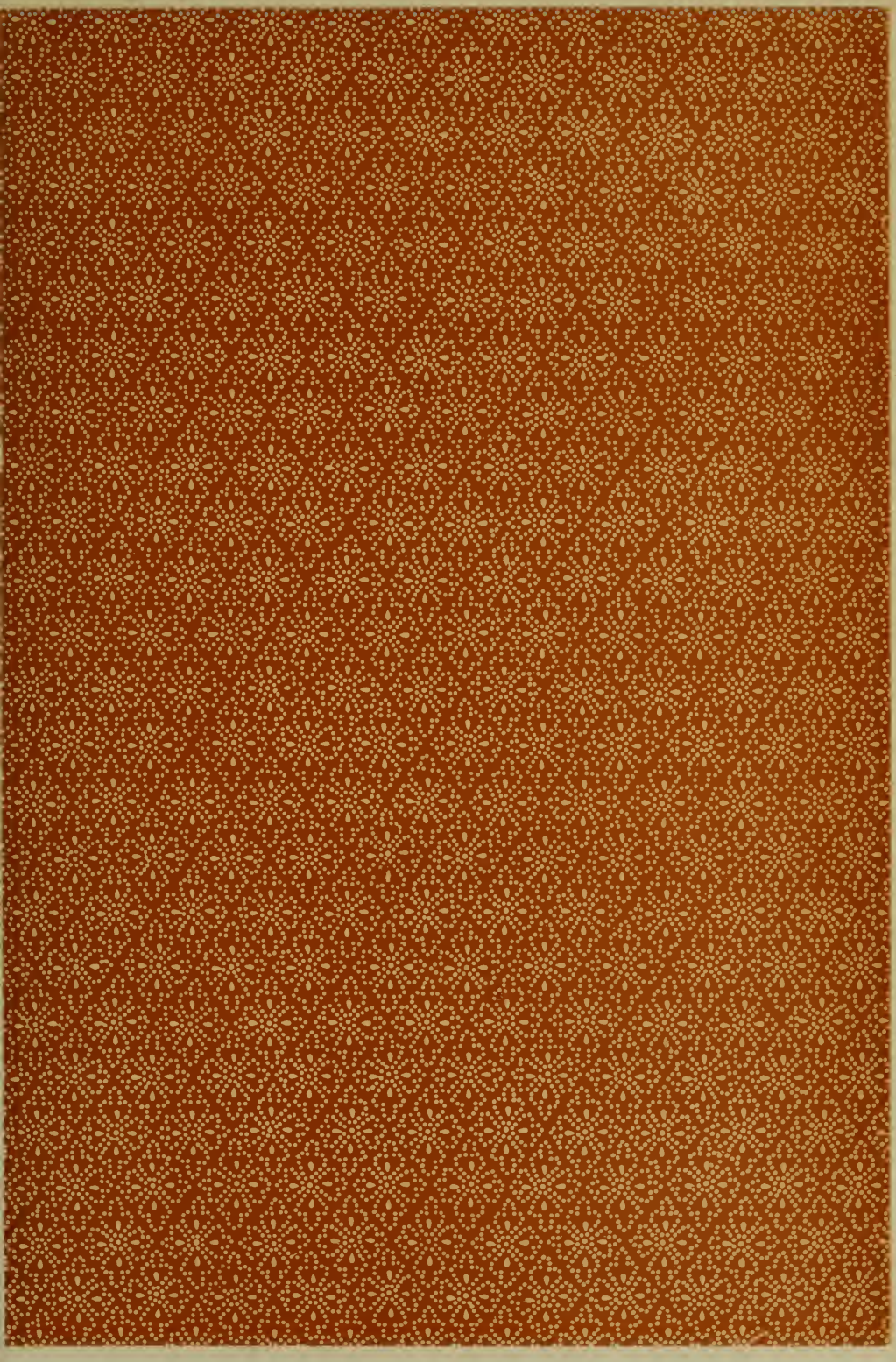
¼.

32.

2/3.

33.

3/4.

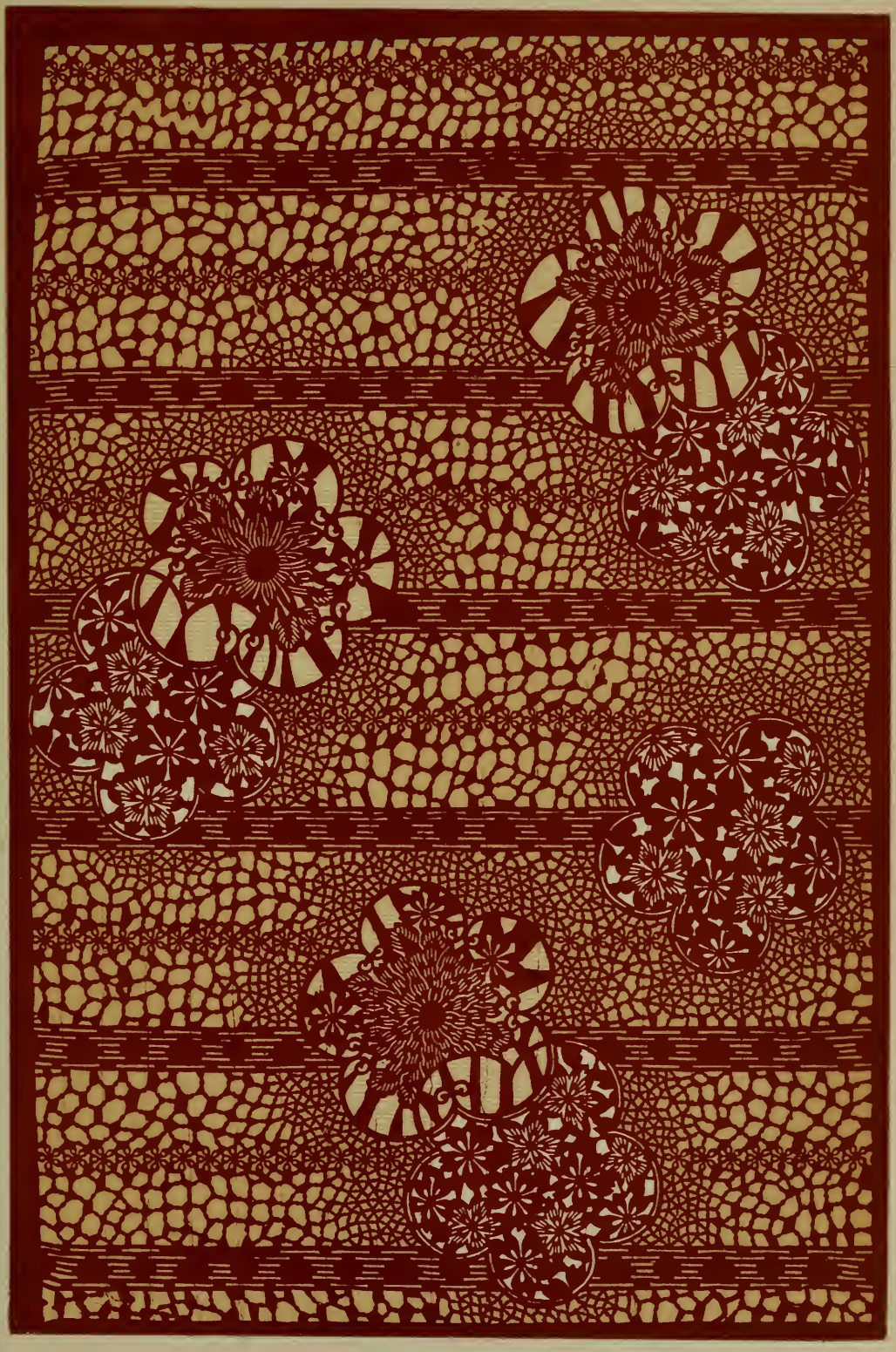


1/1.

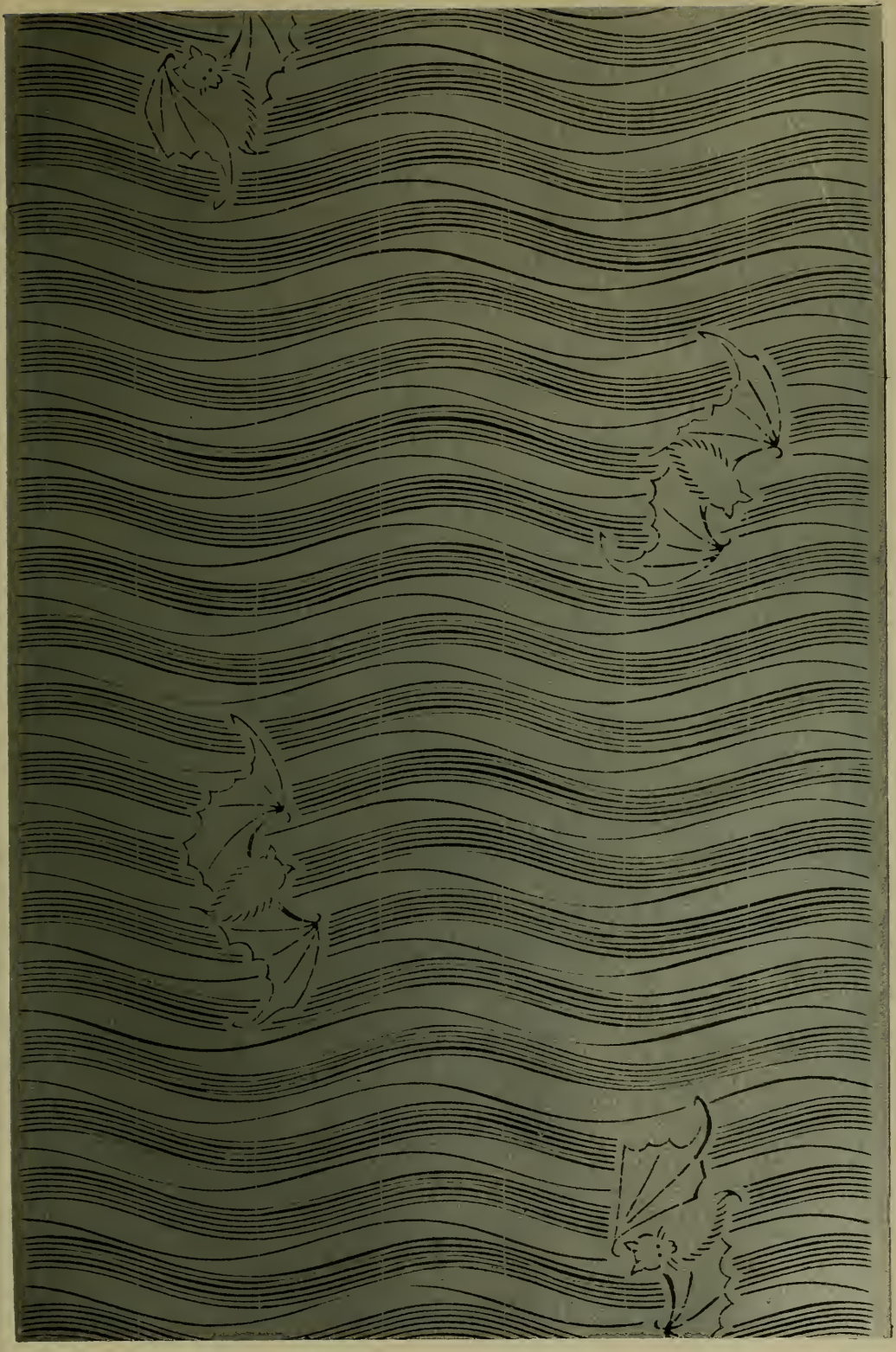
35.

2/3.

36.



2/3.



4/5.

1/1.

41.

2/3

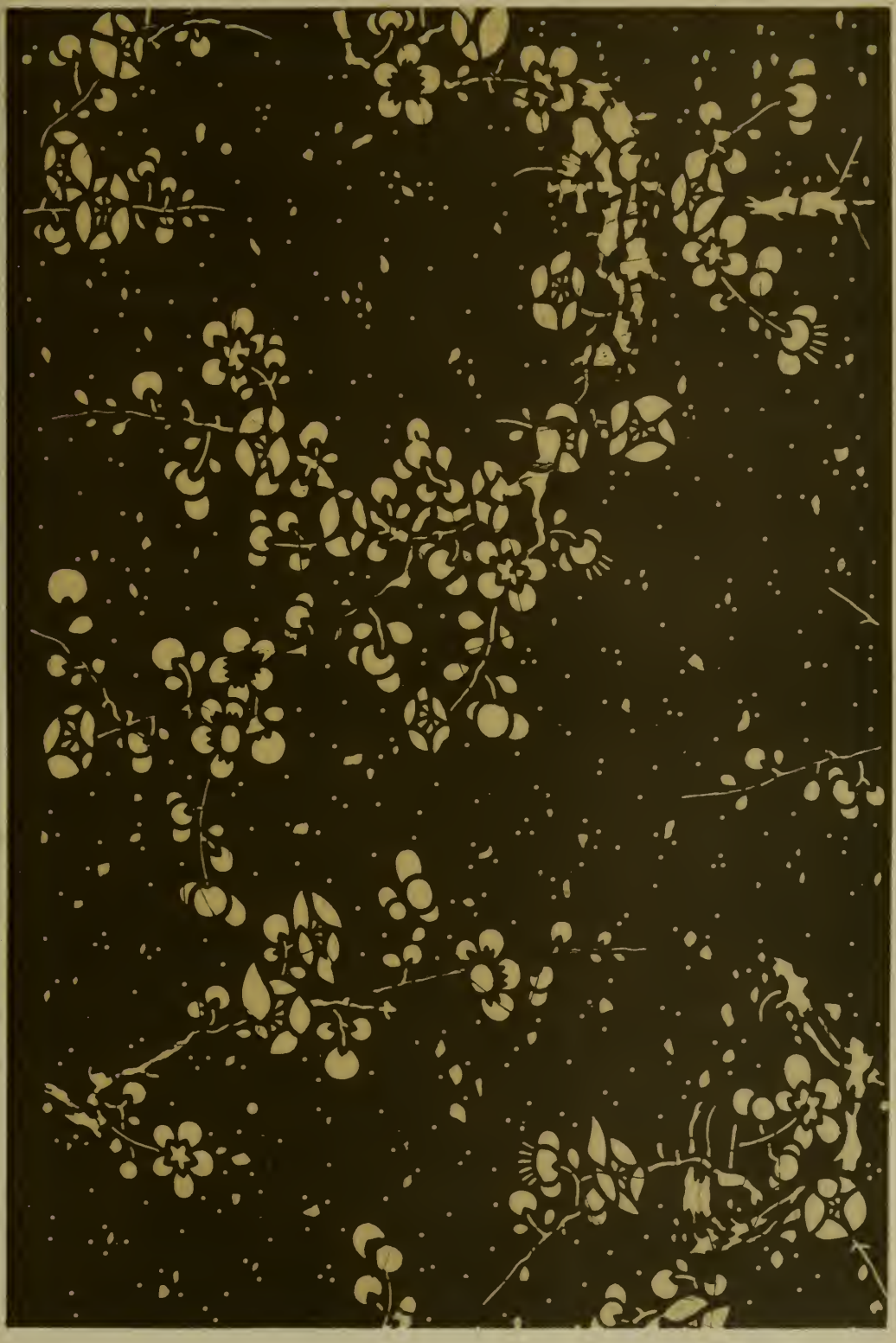
42.

1/1.

4/5. 44.

3/4.

45.



3/4.

47.

2/3.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Neue Reisewerke, reich mit Abbildungen und Karten illustrirt.

STANLEY, **Im dunkelsten Afrika. 5. Aufl.** 2 Bände. Mit 150 Abbildungen u. 3 Karten. Geh. 20 M. Geb. 22 M.

Supplement zu Stanley:

JEPHSON, **Emin Pascha und die Meuterei in Aequatoria. 2. Aufl.** Mit 46 Abbildungen, einer Facsimiletafel und einer Karte. Geh. 9 M. Geb. 10 M.

Billige Volksausgabe von Stanley und Jephson:

EMIN PASCHAS **Entsatz und Stanley's Zug durch das dunkelste Afrika.** Von **Dr. B. Volz.** Mit 61 Abbild. und einer Karte Geh. 5 M. Geb. 6 M. 50 Pf.

Bestes Werk über die deutschen Kolonien:

VOLZ, **Unsere Kolonien: Land und Leute.** Mit 71 Abbild. u. 2 Karten Geh. 5 M. Geb. 6 M. 50 Pf.

Einzige ausführliche Schilderung der Kämpfe in Deutsch-Ostafrika:

BEHR, VON, **Kriegsbilder aus dem Araberaufstand in Deutsch-Ostafrika.** Mit einem Vorwort von **H. v. Wissmann,** 21 Abbildungen und einer Karte. Geh. 6 M. Geb. 7 M.

WISSMANN, VON, **Im Innern Afrikas. 2. u. 3. Aufl.** Mit einem Titelbild, über 100 Abbildungen und 3 Karten. Geh. 12 M. Geb. 14 M.

HÜBNER, GRAF VON, **Durch das Britische Reich. 2. Aufl.** Mit einer Karte. Geh. 6 M. Geb. 7 M. 50 Pf.

WERNER, VON, **Ein deutsches Kriegsschiff in der Südsee.** Dritte Auflage. Mit über 100 Abbildungen und 5 Karten. Geb. 15 M.

WERNER, VON, **Deutsches Kriegsschiffsleben und Seefahrkunst.** Mit 60 Abbildungen und 4 Karten. Geh. 9 M. Geb. 10 M.

Zu beziehen in der Buchhandlung von **Emil Wirz** in **Aarau.**

In der **Herderschen Verlagshandlung** in Freiburg im Breisgau ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Baumgartner, A., S. J.,

Nordische Fahrten.

Skizzen und Studien. Zwei reich illustrirte Bände:

I. Island und die Faröer. Mit einem Titelbild in Farbendruck, 36 in den Text gedruckten Abbildungen, 16 Tonbildern und einer Karte. gr. 8°. (XVI u. 462 S.) M. 8; geb. in Leinwand mit reicher Deckenpressung in Farbendruck M. 11.

„Das Buch ist lebendig geschrieben, reichhaltig, solid fundamentirt und auch äusserst gut ausgestattet; wir stehen nicht an, es als das beste populäre Werk über Island warm zu empfehlen."

(Geograph. Nachrichten, Basel 1889, Nr. 18.)

II. Durch Skandinavien nach St. Petersburg. Mit einem Titelbild in Farbendruck, 80 in den Text gedruckten Abbildungen u. 22 Tonbildern. gr. 8°. (XX u. 522 S.) M. 9; geb. in Leinwand mit reicher Deckenpressung in Farbendruck M. 12.

„Die tiefempfundenen Schilderungen der grossartigen nordischen Alpenwelt, zu denen Baumgartner ein in seiner Schweizerheimat geübtes Auge mitbrachte, die poesievolle Veranschaulichung der Lokalitäten der altnordischen Sage und Literatur, die Baumgartner mit Vorliebe aufsuchte, die unbefangene, vorurtheilsfreie Beurtheilung der politischen und religiösen Zustände der nordischen Reiche werden dem neuen Bande gewiss viele Freunde erwerben. Die Ausstattung des Buches ist musterhaft, die Uebersetzungen aus der nordischen Poesie, welche Baumgartner in seine Darstellung eingeflochten hat (41 a. d. Zahl), sind der Meisterhand Baumgartners würdig."

(Köln. Volksz. 1890, Nr. 328.)

Reisebilder aus Schottland.

Mit einem Titelbild, 15 in den Text gedruckten Holzschnitten und 16 Vollbildern. gr. 8°. (XX u. 316 S.) M. 5; elegant geb. M. 8.

Spillmann, J., S. J.,

Durch Asien.

Ein Buch mit vielen Bildern für die Jugend.

Erste Hälfte: **Die mohammedanischen und die russischen Länder.** (West- und Nordasien.) Nebst einer grossen, colorirten Karte von Asien. 4°. (X u. 388 S.) M. 7; geb. in Halbleinwand mit Goldtitel und farbigem Umschlag M. 8. —

Zweite Hälfte: **Japan, China und Indien.** (Ost- u. Südasien.) 4°. (XII u. 538 S.) M. 9; geb. in Halbleinwand mit Goldtitel und farbigem Umschlag M. 10. 40.

Von unserer „Illustr. Bibliothek der Länder- und Völkerkunde" erschien in neuer Auflage:

Kaulen, Dr. Fr., Assyrien und Babylonien nach den neuesten Entdeckungen. 4. Aufl. Mit Titelbild, 87 in den Text gedruckten Holzschnitten, 7 Tonbildern, 1 Inschriftentafel u. 2 Karten. gr. 8°. (XVI u. 286 S.)

In zwei sonst gleichen Ausgaben: 1) als Bestandtheil unserer **„Illustrirten Bibliothek der Länder- und Völkerkunde".** M. 4; geb. in Leinwand mit reicher Deckenpressung M. 6; 2) unabhängig von der „Illustr. Bibliothek in besonderem Umschlag und Einband M. 4; geb. in Leinwand mit reicher Deckenpressung in Farbendruck M. 6.

Zu beziehen in der Buchhandlung von **Emil Wirz** in **Aarau.**

Kunstverlag von Benziger & Co.

in Einsiedeln.

Schönstes nationales patriotisches Kunstwerk für jeden Schweizer in der Heimat und in der Fremde!

Verlagsmarke von Benziger & Co.

Die Bilder der Tells-Kapelle

Von **Dr. Ernst Stückelberg.**

In Radirungen von R. Leemann.

‚Rütlischwur' u. ‚Apfelschuss' Bildgr. je 43×33 cm, Papiergr. je 90×68 cm.
‚Tells Sprung' u. ‚Gessler's Tod' Bildgr. je 36×32 cm, Papiergr. je 90×68 cm.

Ausgabe:

A. *Nur in 50 nummerirten Exemplaren* von der Originalplatte gedruckt und vollständig ausverkauft . . . **Fr. 300**

B. *Nur in 150 nummerirten Exemplaren* von der Originalplatte gedruckt. *Liebhaber-Drucke mit dem Namen des Stechers, sonst vor der Schrift,* auf chinesischem Papier u. schwerem franz. Kupferdruckpapier. Alle 4 Blätter zusammen *(bis auf wenige Exemplare ausverkauft)* **Fr. 200**

C. *Druck von der Originalplatte*, mit Unterschriften. Auf chines. Papier u. schwerem franz. Kupferdruckpapier. Alle 4 Blätter zusammen **Fr. 100**

D. *Druck von der galvanischen Platte,* mit Unterschriften. Auf chinesischem Papier und gutem Kupferdruckpapier. Alle 4 Blätter zusammen **Fr. 50**

Die Bilder der Tells-Kapelle

nach den Orginalgemälden von **Dr. Ernst Stückelberg.**

4 Cabinet-Photographien in Enveloppes. Alle 4 Stück zusammen **Fr. 2. 50**

Von sämmtlichen Ausgaben werden nur alle 4 Blätter zusammen abgegeben.

Wir übernehmen Aufträge jeder Art für unsere

Graphische Kunstanstalt.

I. Artistische Abtheilungen:

Zeichner-Atelier: Herstellung künstlerischer Entwürfe für alle in das Illustrationsfach einschlagenden Arbeiten. — Colorir-Anstalt. — Kupfer- und Stahlstecherei. — Xylographisches Atelier. — Lithographisches u. chromographisches Atelier. — Zinkographie. — Photographisches Atelier für alle modernen graphischen Reproduktionsverfahren. — Phototypie. — Autophototypie. — Chromotypographie. — Photolithographie. — Lichtdruck. — Photogravure. — Heliogravure.

II. Technische Abtheilungen:

Setzerei. — Stereotypie. — Galvanoplastik. — Buchdruckerei mit 15 Schnellpressen und 6 Handpressen. — Kupferdruckerei mit 8 Dampf- und Handpressen. — Lithographische und chromographische Druckerei mit 8 Schnell- und 12 Handpressen. — Lichtdruckerei mit 2 Pressen. — Buchbinderei mit 72 Hilfsmaschinen und einer Prägerei mit 15 Pressen. — Mech. Schlosserei, Monteur- u. Reparatur-Werkstätte mit allen nöthigen Hilfsmaschinen etc.

Die Gotthardbahn,

direkteste internationale Verbindungslinie zwischen **England,** dem **nordöstlichen Frankreich,** den **Niederlanden** und dem **westlichen Deutschland** nach **Italien.** Dieselbe übertrifft durch die Pracht der Naturscenerien und die Grösse ihrer Kunstbauten jede andere Alpenbahn Europa's. Ihr Ausgangspunkt ist **Luzern.** Von da führt sie, an den freundlichen Ufern des Roth- und Zugersee's entlang, nach Arth-Goldau (**Anschluss der Arth-Rigibahn**), sodann durch üppiges Obstgelände nach **Schwyz** und **Brunnen** und von hier durch 10 Tunnels am Ufer des Urnersee's hin über **Flüelen** und **Altdorf** nach **Erstfeld** (Jochgletscher und Spannörter). Von Erstfeld windet sich die Bahn durch das wild-romantische Reussthal an den Bergabhängen hin über Schluchten und tosende Giessbäche, die nöthige Entwicklung durch 3 Kehrtunnels gewinnend, bis sie in **Göschenen** in das Gotthardmassiv einmündet und dasselbe durch einen 3 Stunden langen Tunnel durchbricht. In Göschenen vorzügliche Restauration; prächtige Excursionen von hier zur Teufelsbrücke nach Andermatt, Furka etc. In **Airolo,** der ersten Ortschaft italienischer Zunge, die durch den Gotthardtunnel in 20 bis 23 Minuten erreicht wird, beginnt die Thalfahrt durch das cascadenreiche Livinenthal über **Faido** (Beginn der südlichen Vegetation) nach **Bellinzona.** In **Giubiasco** theilt sich die Bahn in zwei Linien, wovon die eine über den Monteceneri nach der reizenden Stadt **Lugano** und **Chiasso,** der Endstation der Gotthardbahn in der Richtung nach Mailand, und die andere von **Cadenazzo,** mit Abzweigung nach **Locarno,** nach **Magadino** und **Luino** und von da nach **Genua** und **Turin** führt.

Täglich cursiren ein Express- und zwei Schnellzüge.

Fahrzeit mit den Expresszügen		Luzern-Mailand	$7^1/_2$—8 Stunden
„ „ „ gewöhnl. Schnellzügen		Luzern-Mailand	9—$9^1/_2$ „
„ „ „ „ „		Paris-Mailand	21 „
„ „ „ „ „		Berlin-Mailand	33 „

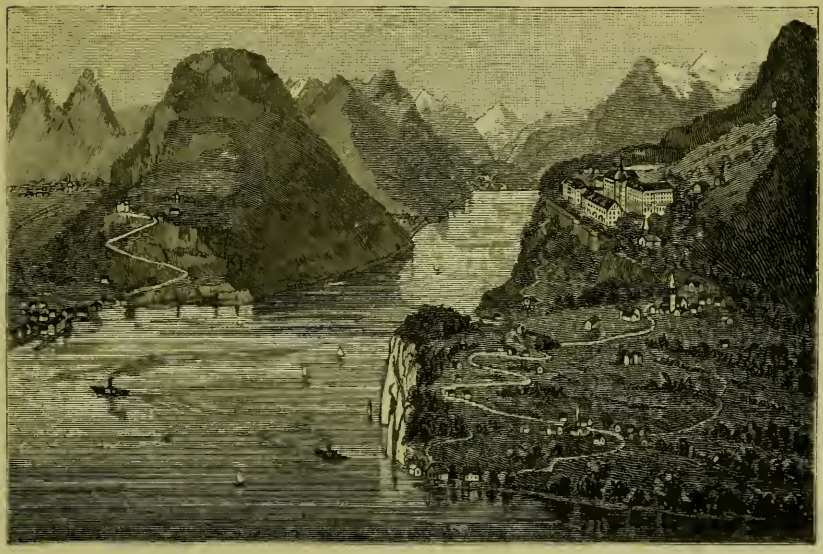
In den Express- und Schnellzügen circuliren elegante Wagen mit Aussichtsterrasse. Ausserdem verkehren bequeme Schlafwagen, für deren Benutzung ein mässiger Zuschlag bezahlt wird, und stehen auch prachtvolle Salonwagen zur Verfügung des reisenden Publikums.

Für Hin- und Rückfahrts- und Sonntagsbillete werden erhebliche Preisermässigungen gewährt.

GRAND HOTEL SONNENBERG

und

Pension Seelisberg.



Post- und Telegraphen-Bureau. Telephon mit Treib.
Fahrstrasse Treib-Sonnenberg-Beckenried.

KURMUSIK

See- und Wannenbäder, Douchen, elektrische Bäder und Behandlung, Inhalation (Geigel'scher Apparat), Massage und spezielle Behandlung eines ständigen Kurarztes.

Gebrauch der Mineralwasser, Kuh- und Ziegenmilch, Molken.

Katholischer, englischer und evangelischer Gottesdienst, eigene Hauskapelle.

Besonders günstige klimatische Verhältnisse.

M. Truttmann, Propr.

Chocoladen-Fabrik
R. & M. FREY, AARAU.

Cacao soluble

(leicht löslicher Cacao)

garantirt rein ohne irgend welche Beimischung in eleganten Blechbüchsen von 125, 250 und 500 Gramm.

Spezialität in Bâtons à la Crème

mit verschiedenen Füllungen.

Pralines assorties etc.

SILBERNE MEDAILLE PARIS 1889.
(Höchste Auszeichnung in dieser Branche.)

Waffen-Fabrikation
Hch. Rychner in Aarau (Schweiz)

Gewehrlauflieferant der schweizer. Eidgenossenschaft

empfiehlt als Spezialität feine eingeschossene **Martini- und -Vetterli-Stutzer, Gewehre** und **Carabiner** auf Rand- und Centralfeuer. Er fabricirt die **Ladeapparate** und liefert die **Centralhülsen** bester Qualität, von welchen jede bis in's Unendliche wieder ladbar ist. — Jedermann kann sich also die Patrone selbst anfertigen. **Martini-Stutzerchen, Flobert-Munition** schiessend. **Jagdflinten** und **Revolvers** zur Auswahl. —

Diplom der schweizerischen Landesausstellung in Zürich 1883,
ertheilt für ausgezeichnete Bearbeitung von Läufen und Bestandtheilen
und **vorzügliche Waffenfabrikation.**

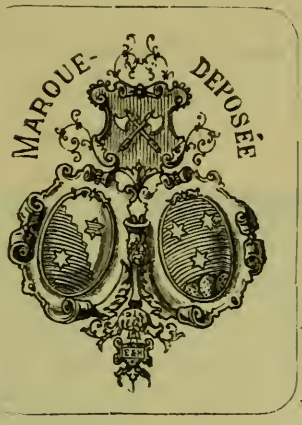
Ueberseeische Sendungen seetüchtig verpackt.

Eggimann & Hediger

Bienne — Switzerland.

Manufacturers
of
Cigarettes
without paper.

Samples gratis and franco.



Speciality
of
Cigarettes
with
Tops of Quills

No Paper | Kein Papier
Sin Papel | Sans Papier

Exportation. Cabeladresse: „Fantaisie" Bienne. **Eportation.**

„AXENSTEIN"

am Vierwaldstättersee.

Grand Hôtel & Pension.
Klimatischer Kurort I. Ranges.
Grosser Waldpark.

A. EBERLE, Söhne.

BITTER DENNLER

INTERLAKEN

(Berner Oberland — Schweiz).

Erste und älteste Fabrik für Schweizer-Bitter,
gegründet 1860.

Alpenkräuter-Magenbitter

unterhält die regelmässige Verdauung und ist ein bewährtes Schutzmittel gegen nachtheilige Einflüsse des Klimas und raschen Witterungswechsels, gegen Epidemien, wie Cholerine, Cholera, Malaria, und verhütet oder verkürzt die Seekrankheit.

Missionen, Forschungs-, Handels- und Militär-Expeditionen anerkennen übereinstimmend die vorzüglichen Wirkungen des echten Dennler-Magenbitter. Für Auswanderer und Kolonisten ein wahrer Arzt auf Reisen wie im Camp.

Dennler's Eisenbitter

dient als ärztlich approbirtes medizinisches Eisenpräparat zur Linderung und Heilung der Blutarmut und der diese begleitenden Leiden, wie Bleichsucht, allgemeine Abschwächung, Müdigkeit, Mangel an Appetit, blasses Aussehen.

Ausgezeichnetes Stärkungsmittel im Stadium der Reconvalescenz und bei Zeichen beginnender Altersschwäche.

Für Familien in tropischen Klimaten, wo sie so viel an Blutarmut zu leiden haben, von heilsamer Wirkung.

ZEUGNISSE.

Ich muss Ihnen gerne zugestehen, dass Ihr **Eisenbitter** mir meinen defecten Magen gründlich kurirt hat, was Ihnen als Attest zu beliebiger Benutzung gerne bestätige.

Basel, 1884. J. GRUNDLER, Spitalapotheker.

Der Gefertigte hat in einer sehr grossen Anzahl von Erkrankungen von Ihrem **Magenbitter** Gebrauch gemacht und in den meisten Fällen sehr gute Erfolge beobachtet. Namentlich wirkt er bei träger Verdauung und akutem sowohl als chronischem Magencatarrh höchst anregend und die Verdauung fördernd.

Wien, 1881. Dr. M. DEUTSCH,
Abtheilungsarzt der k. k. Sicherheitswache.

Versandt in Kisten von 12 bis 24 Flaschen ab **Interlaken.**

50 Ausstellungsmedaillen und höchste Auszeichnungen aller Länder.

Unübertroffener Erfolg in dieser Branche.

Fabrikfilialen in
Zürich, Mailand, Waldshut, Wien, Paris, Warschau, Buenos-Aires.

Bedeutender Export in alle Länder der Erde.

Dépots und Agenturen auf den europäischen und überseeischen Haupthandelsplätzen.

ZÜRICH

Grand Hotel National

vis-à-vis de la gare centrale.

ETABLISSEMENT DE PREMIER RANG

avec le plus grand comfort. 120 chambres et salons.
Appartement pour familles. Grand nombre de balcons.

ASCENSEUR HYDRAULIQUE.

Grandes salles dans le plus élégant style Mauro-Gothique et Renaissance.

Magnifique Café-Restaurant et salle de Billards.

50 différents journaux.

Arrangement pour séjour prolongé à prix très modérés.
Le voisinage immédiat de la gare épargne l'inconvenient des omnibus.

FERD. MICHEL, Propriétaire.

Jacques Jenny & Cie.,

GLARUS,

General-Agenten

der

Türkischen Tabak-Régie

in

Constantinopel

für den Verkauf in der Schweiz.

Kraft der durch die Kaiserlich Ottomanische Regierung der Türkischen Tabak-Régie verliehenen Privilegien bleibt dieser Letztern das Recht der Fabrikation von Tabaken und Cigaretten im Ottomanischen Reiche ausschliesslich und allein vorbehalten

Schweizer. Handelsadressbuch

Chapalay & Mottier, Genf.

MEDAILLE

an der Weltausstellung in Paris 1889.

250,000 Adressen der Schweiz.

Gegründet anno 1877.

Die Administration berücksichtigt alle Reklamationen und Bemerkungen behufs Korrektur der Adressen, welche ihr gemacht werden. Dieselbe ersucht den Tit. Handelsstand um Kundgabe aller den Handel interessirenden Mittheilungen. Für Umänderungen und für Auskünfte wende man sich gefl. an

Annuaire du Commerce Suisse

Chapalay & Mottier

GENÈVE.

Verlag von Ed. Hölzel in Wien

Dr. Wilh. Junkers

Reisen in Afrika

1875—1886.

Nach seinen Tagebüchern

herausgegeben von dem Reisenden.

ERSTER BAND

(1875—1878)

Mit 38 Vollbildern, 125 Illustrationen im Text und 9 Karten.
Preis broschirt Mark 9. 50, gebunden in Prachtband Mark 12. —.
Das Werk erscheint in 3 Bänden oder ca. 50 Lieferungen.

ZWEITER BAND

(1879—1882)

Mit 35 Vollbildern, 130 Illustrationen und 6 Karten. — Preis brosch. 9 Mark, geb. in Prachtband Mark 11. 50.

DRITTER BAND

(1883—1886)

Mit zahlreichen Vollbildern, Illustrationen und Karten. Preis broschirt Mark 11. 50, gebunden in Prachtband Mark 14. —.

Preis des vollständigen Werkes (3 Bände) brosch. Mark 30. —, gebunden in Prachtband Mark 87. 50.

Die Münchener „Allgem. Zeitung“ Nr. 319 vom 10. Nov. 1889 urtheilt über das Werk in einer längeren Besprechung u. a.:

„ . . . . Man wird das Urtheil dahin fassen können, dass das Buch eines der liebenswürdigsten und lesenswerthesten, vor allem aber eines der best und reichst illustrierten ist, welche über Afrika geschrieben worden sind. Der Verfasser tritt nicht mit sehr grossen gelehrten Prätensionen auf. Er schildert aber mit so schlichter Natürlichkeit und Anschaulichkeit, mit feinem Sinn für das Charakteristische an der Landschaft und für die Situation, dass man gerade nach dieser Richtung die wertvollste Belehrung empfängt. Die persönlichen Gefahren und Erlebnisse sind mit gutem Takte gerade so weit mitgetheilt, als es für die Kennzeichnung und das Verständniss der Situation nöthig ist. Ist es doch gerade in dieser Richtung so schwer, die rechte Mitte zu treffen. Denn es kann leicht geschehen, dass der Leser der endlosen Intriguen und Verhandlungen mit zahllosen Menschen, wie sie gerade bei afrikanischen Reisen so häufig sind, ebenso müde wird, als ihrer der Reisende einst geworden ist; während umgekehrt eine Reisebeschreibung, die sich alles persönlichen Elementes entkleidet, sich damit auch des wirksamsten Charakterisierungsmittels beraubt; Takt und guter Geschmack müssen hier eben das Richtige treffen, wie bei jedem Kunstwerk. Und als solches wird eine gute Reisebeschreibung wohl gelten dürfen. Wenigstens ist man berechtigt, auch diesen Massstab an sie zu legen.

Nach Inhalt und Ausstattung wird man somit Junkers Reisen unter die hervorragendsten Erscheinungen der deutschen Reiseliteratur rechnen dürfen.“

Terracottafabrik
VILLEROY & BOCH
MERZIG a Saar

(Deutschland).

Vertreter für die Schweiz: **Eug. Jeuch in Basel.**

Bauornamente, Grab- und Gartenfiguren, Vasen und Postamente

in der Nachahmung des carrarischen Marmors oder jeden Sandsteins unter Gewähr grösserer Wetterbeständigkeit.

Abbildungen, *Preislisten*, sowie *Zeugnisse* hervorragender Architekten über die an monumentalen Bauten zur Verwendung gekommenen Terracotten werden portofrei eingesandt.

Die Fabrik lieferte in **jüngster Zeit** für folgende Monumental-Bauten:

Herrenchiemsee, Schloss Sr. Maj. des Königs Ludwig von Bayern. Sämmtliche Bauverzierungen, fast ausschliesslich.
München, Akademie. Friese, Consolen und Figuren.
Berlin, Polizeipräsidialgebäude. Gesimse, farbige Friese.
Leipzig, Buchhändlerbörse. Balüster.
Regensburg, Schloss Sr. Durchl. des Fürsten Thurn & Taxis. Sämmtliche Bauverzierungen, fast ausschliesslich.
Frankfurt a. M., Centralbahnhof. Gesimse und Aufsätze.
Basel, Münster. Farbig-glasirte Dachziegel.

Hamburg, Postgebäude. Balüster und emaillirte Umrahmungen. Naturhistorisches Museum. Plastische Füllungen etc.
St. Petersburg, Russische Bank für auswärtigen Handel. Sämmtliche Bauverzierungen, fast ausschliesslich.
Homel, Russland. Grabkapelle aus emaillirten Façadeplatten für Sr. Durchl. den Fürsten Paskewitsch.
Amsterdam, Reichsmuseum Sgraffitodarstellungen.
London, Britanniabau. Sämmtliche architektonische Verzierungen u. Gliederungen.
Olympia, Griechenland, Museum. Consolen, Aufsätze und Acroterien.
Buenos-Aires, Kirche de N. S. del Carmen. Kapitäle, Füllungen, Consolen, Balüster.
So. Paulo, Brasilien, Eisenbahn-Directions-Gebäude. Farbige Friese, Kapitäle u. Figuren.

Mustercollection im Ethnologischen Gewerbemuseum in Aarau.

Thermes sulfureux. Station climatique.
Orchestre. Promenades superbes. Théâtre.

GRAND HOTEL BADEN (Suisse)

(Neue Kuranstalt Hinterhof und Stadthof)
300 chambres et salons — Ouvert toute l'année — 100 cabinets de bain
Télégraphe et téléphone dans la maison
Omnibus à la gare — Voitures pour excursions — Lumière électrique
Ascenseur hydraulique — Grands parcs ombragés.

Hôtel Krone in Winterthur

In bester Geschäftslage.
Gute Küche. Reelle Weine.
Bestens empfohlen
Hans Weber.

WILHELM GEYER,

Giessen, Westfalen,

Billigste Bezugsquelle für Stempelmarken.

Einkauf. **Verkauf.**

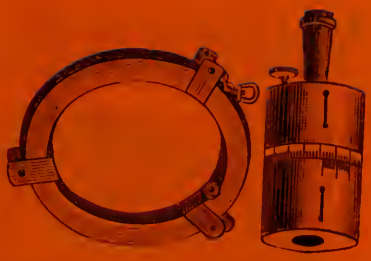
L. Ammann-Büchi

16 Bahnhofstrasse ✳ **Zürich** ✳ Bahnhofstrasse 16

SPEZIALITÄT:

Schweizerische Kunsttöpfereien in reichster Auswahl. — **Tafel-, Thee-** und **Kristallservices** aus den besten Fabriken, englisches, deutsches und französisches Fabrikat.

Maroquinerie, Quincaillerie, Kunstgegenstände.



Spécialité d'instruments

de mathématiques.

Catalogue à disposition.

Instruments de la plus grande précision.

F. Hommel-Esser,

AARAU (Suisse).

Maison fondée en 1801.

Successeur de Ls. Esser.

8 Médailles et Diplômes.

C. F. Amelang's Verlag, Leipzig.

Neu erschienen:

Fünf Jahre unter den Stämmen des Kongo-Staates

von

Herbert Ward.

Deutsch von H. v. Wobeser.

Mit zahlreichen Abbildungen in Holzschnitt.

Lex.-Oktav, 17 Bogen. Eleg. broch. M. 7. 50, in Ganzleinen geb. M. 9. —

Unentbehrlich für jeden Litteratur- und Bücherfreund!

Litterarischer Merkur.

Kritisches und bibliographisches Wochenblatt.

Redaktion: Dr. Karl Geiger in Tübingen. – Wöchentlich 1 Nummer in eleganter Ausstattung. **Preis für das Vierteljahr 1.60 Mark.**

Jede Nummer des „Litter. Merkur" enthält: einen oder mehrere litterarische Leitartikel, meist zeitgemässen Inhalts; eine Anzahl durchaus selbständiger Buchbesprechungen; Mittheilungen über neu erscheinende Werke, über das Theater, über Todesfälle u. s. w.; eine Bibliographie der neuesten Erscheinungen; Verzeichniss neuer Antiquar-Kataloge; litterarische Ankündigungen.

Man abonniert auf diese billigste Litteraturzeitung bei jeder Buchhandlung oder Postanstalt. Probe-Nummern liefert gratis jede Buchhandlung oder auch die Verlagsbuchhandlung von

Herm. Weissbach in Weimar.

Münzanstalt von L. Chr. Lauer, Nürnberg, Kleinweidenmühle Nr. 12

Medaillen aller Art, die Bezug haben auf hohe Fürstlichkeiten, politische Persönlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, hervorragende Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.

Neuheiten: Medaillen auf Kaiser Wilhelm II., Kaiser Franz Josef v. Oesterr., König Umberto, Kaiser v. Russland, Königin Victoria, Scheffel, Wagner, Hutten-Sickingen, neues Reichstagsgebäude, Oberammergauer Passionsspiel, Schalduskirche in Nürnberg, Prinz von Wales, **Dr. Koch, Nürnberger Kunstbrunnen. Moltke 85 mm., ferner in Vorbereitung Bismarck-Medaille 155 mm., grösste Medaille der Neuzeit.**

Ferner: Brochen, Manchettenknöpfe, Anker, Anhängstücke, Spiel-, Bier-, Werth-, Schlüssel- und Garderobemarken, Dantes, Zechinen, Gehänge, Kindergeld, Kreuzchen, Kriegerkreuze und Münzen, Sterne, Schlüsselschilder, Schlüsselringhaken, Orden, Vereinsabzeichen, Vorsteckmadeln, Metallschilder, Fassbleche, Reclamemünzen etc.

Erziehungs- und Unterrichts-Anstalt für Knaben

bei Zug „MINERVA“ Schweiz.

Das Institut „Minerva“ nimmt Zöglinge im Alter von 8—18 Jahren auf und macht sich zur Pflicht, ihnen, neben einer sorgfältigen Erziehung, einen gründlichen, umfassenden und wahrhaft bildenden Unterricht in den erforderlichen Lehrfächern zu ertheilen, sei es, dass dieselben sich dann dem **Handel** oder der **Industrie** widmen oder in höhere Lehranstalten, wie **polytechnische Schulen** und **Akademien**, eintreten wollen. Auf die Prüfung behufs Eintritt als **Einjährig-Freiwilliger** wird besondere Rücksicht genommen. **Gewissenhafte körperliche Pflege, sittlich-religiöse Erziehung, Familienleben.** Akademisch gebildete und **vom Staate diplomirte Fachlehrer.** Grossartig angelegte Gebäulichkeiten, höchst praktisch eingerichtet und ausgebaut, mit Berücksichtigung der neuesten hygieinischen Erfahrungen. Prospekte und Berichte zur Disposition. Referenzen und nähere Auskunft ertheilt bereitwilligst der Vorsteher der Anstalt:

W. Fuchs-Gessler.

Champagne Stella

Prämiirt Ausstellung 1891 Asti (Piemont).

Carte noire

Carte blanche

Carte rouge

in ganzen und halben Flaschen.

Kisten à 12—20—25 und 50 Flaschen.

Die Champagner sind hergestellt vermittelst **Gährung aus Naturwein** ohne irgendwelchen Zusatz von Spirituosen oder Liqueuren und Chemikalien. Wegen dieser reellen Herstellungsweise sind die Stella-Champagner Gesunden wie Kranken ausserordentlich gut bekömmlich und werden erfahrungsgemäss selbst von schwachen Mägen leicht ertragen.

Qualität den französischen ähnlich.

Vorzüglich geeignet zum Export.

Auf Verlangen direkte Bestellungen durch:

Société Stella

Zürich & Saluzzo (Piemont)

oder durch:

Karl Bührer-Heusler, Aarau.

„Singer“ Nähmaschinen

einzig fabrizirt durch die

Compagnie „Singer“ von New-York.

(The „Singer“ Manufacturing Company.)

Fabriken in

Elisabethport (New-Jersey), **Cairo** (Illinois), **Kilbowie** bei **Glasgow** (Schottland), **South-Bend** (Indiana), **Montréal** (Canada).

Geschäftsniederlagen in allen Hauptstädten der Welt.

„Singer“ Nähmaschinen,

alle Modelle

gegen wöchentliche oder monatliche Ratenzahlung.

Bei Baarzahlung 10 % Sconto.

Jährlicher Verkauf mehr als 650,000 Maschinen.

Schutz-Marke.

„Singer“

Feste Preise

Unterricht gratis

Garantie auf Factura

Das Gesetz untersagt

den Gebrauch des Namens „Singer“. Um Nachahmungen zu vermeiden, verlange man auf jeder Maschine die nebenstehende Fabrikmarke und den Namen **„Singer“** ganz ausgeschrieben auf dem Arm der Maschine.

Schutz-Marke.

„Singer“

Die Compagnie „SINGER“ besitzt die grösste Auswahl in Nähmaschinen jeder Art: **einfache, Luxus- und Fantasie-Maschinen** für Familien und alle Professionen.

Neue Modelle:

Die Maschine mit vibrirendem Schiffchen.
Die Maschine mit oscillirendem Schiffchen.

Erste Auszeichnungen in allen internationalen Ausstellungen.

Compagnie „Singer“ in Basel,

obere Freiestrasse 2, Münsterberg 2, vis-à-vis dem Brunnen.

Compagnie „Singer“ in Aarau,

Kronengasse.

Die Seethalbahn,

als **einzige normalspurige Strassenbahn** der Schweiz (26 Km. lang), welche durch ein malerisch schönes, an historischen Denkmälern reiches, äusserst fruchtbares Thal den lieblichen **See'n** von **Baldegg** und **Hallwyl** entlang führt, verdient das besondere Interesse des Technikers und Naturfreundes.

Siehe die Brochüre:

„Die Seethalbahn von Luzern nach Lenzburg" im Verlage von Cæsar Schmidt in Zürich.

Besuchteste Ausflugspunkte längs der Seethalbahn.

Station Hochdorf: Hohenrain (30 Min.), Taubstummenanstalt, Rundsicht. Horben ($1^1/_2$ Std.), Bad und Luftkurort, Rundsicht vom Säntis bis Pilatus und Napf. Hildisrieden (1 Std.), Wallfahrtsort. Sempacher Schlachtkapelle ($1^1/_2$ Std.). — **Station Gelfingen:** Schloss Heidegg (15 Min.): Rundsicht, lieblicher Spaziergang nach Hitzkirch. — **Hitzkirch-Richensee:** Schlossruine Grünenburg (5 Minuten). Schlossruine Oberreinach (1 Std.). — **Station Beinwyl:** Homberg, der aargauische Rigi (40 Min.). — **Reinach-Menziken:** Wynenthal, Bad Schwarzenberg, Gontenschwyl, Zetzwyl, Teufenthal, Kulm, Schloss Liebegg, Schloss-Rued, Burg, Münster (1 Std.). — **Station Boniswyl:** Schloss Hallwyl (15 Min.). Bad Brestenberg, Kaltwasserheilanstalt (44 Min.). Eichberg bei Seengen (30 Min.), Rundsicht. — **Station Lenzburg:** Schloss Lenzburg (15 Min.). Staufberg (30 Min.).

Verlag von **Robert Oppenheim** (Gustav Schmidt) in **Berlin S. W. 46.**

Zu ermässigtem Preise sind durch alle Buchhandlungen sowie auch direkt vom Verleger zu beziehen die beiden nachstehenden hervorragenden Werke:

Anleitung

zu

wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen

von

Dr. G. Neumayer,

Direktor der Deutschen Seewarte in Hamburg.

Zweite völlig umgearbeitete und vermehrte Auflage in zwei Gross-Oktav-Bänden.

Mit vielen Abbildungen und Karten.

Ermässigter Preis eines jeden Bandes: broch. 10 Mark, in eleg. Ganzleinenband 11 Mark 50 Pf.

Dr. F. v. Richthofen,

Prof. an der Universität Berlin,

Führer für Forschungsreisende.

Anleitung zu Beobachtungen über Gegenstände der physischen Geographie und Geologie.

Gr. 8°. 47 Bogen mit zahlreichen Holzstichen.

Ermässigter Preis: broch. 10 Mark, in eleg. Ganzleinenband 11 Mark 50 Pf.

Schönster und kürzester Weg auf den Rigi.

Arth-Rigi-Bahn.

Rigi via Gotthardbahn.

Kürzeste direkte Bahnverbindung ab Basel, Waldshut, Schaffhausen, vom Bodensee-Zürich, Graubünden und Gotthard-Italien. **Interessanteste Bergfahrt auf den Rigi.** Kombinirte Rundreisen über Vierwaldstätter- und Zuger-See und Gotthardbahn von Luzern und Bern, bezw. aus allen Richtungen.

Die **Arth-Rigi-Bahn, Zweiglinie der Gotthardbahn mit direkten Anschlüssen an sämmtliche Züge** der letzteren, vermittelt den direkten Verkehr nach Rigi-Kulm und den einzelnen Kurorten des Rigi aus allen Gegenden der Welt. — Die Bergfahrt mit der Arth-Rigi-Bahn ist an sich schon ein Genuss, den der Reisende niemals vergisst, durch die wechselnde Scenerie, die plötzliche Eröffnung des weltberühmten Rigi-Panoramas auf Rigi-Staffel.

Schönster und kürzester Weg auf den Rigi.

Alexander Koch, Verlagsbuchhandlung, **Darmstadt.**

Zeitschrift für Innen-Dekoration

Höchst interessant und lehrreich für Alle, die mit **Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume** zu thun haben. **Unentbehrlich** für **kunstsinnige Private, Architekten, Dekorateure, Fabrikanten u. s. w.** des gesammten Dekorationsfaches. — Unter den Lesern dieser überall vorzügl. besprochenen Zeitschrift befinden sich hohe Fürstlichkeiten, Adelige, Villen- u. Rittergutsbesitzer usw. — Vierteljährl. **Mk. 2. 50. Probenummer** durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verleger **Alexander Koch, Darmstadt,** kostenfrei erhältlich.

Bodenschatz, L., Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume. 60 Pf.

Tapeten-Zeitung. Fachblatt für Tapetenfabriken und Tapetenhandlungen. M. 6.

Geschäfts-Adressbuch der deutschen Tapetenhändler und europäischen Tapetenfabrikanten. M. 5.

Fischbach, Fr., Beitrag zur Geschichte der Tapeten-Industrie. M. 1. 20.

Gurlitt, Dr. Corn., Die deutsche Musterzeichnerkunst und ihre Geschichte. M. 2. —.

Ueber den Schreibstil des Kaufmannes, von einem Kaufmanne. 40 Pf.

Das Inka-Reich.

Beiträge zur Staats- und Sittengeschichte des Kaiserthums Tahuantinsuyu.

Nach den ältesten spanischen Quellen bearbeitet

von

Dr. med. Reinhold Bernhard Brehm,
Kaiserlich Deutscher Gesandtschafts-Arzt zu Madrid.

Mit einer Karte in Chromodruck und Holzschnitten.

gr. 8°. 842 Seiten. Preis 10 M. Eleg. geb. 12 M.

Ein für den Laien wie für den Geschichtsforscher hochintreressantes, lehrreiches Werk.

Jena, Fr. Mauke's Verlag (A. Schenk).

CHOCOLAT

Le Chocolat **SUCHRAD** se trouve partout

5 Fabriques
Maison fondée
1826

PH. SUCHARD

NEUCHATEL (Suisse)

Lithographie artistique

GRAVURE

MULLER & Cie, AARAU

SUCCURSALE A LAUSANNE

(SUISSE)

GRAVURE ARTISTIQUE:

Mandats, Factures, Cartes de visite, Entêtes de lettres etc.

TRAVAUX EN COULEURS:

Etiquettes, Tableaux et Cartes-Reclames, Calendries-Affiches etc. etc.

Exécution prompte et soignée; Prix modérés.

Dessins, échantillons et prix franco sur demande.

Zeichnungen zu Diensten.

Lager in prima

Wiener-Möbel

aus gebogenem Holz

mit Jonc-, Holz- und Ledersitz

Sessel, Fauteuils, Bureaufauteuils
Waschtuchhalter, Kinderspeis-
sessel, Schaukelfauteuils,
Kindermöbel etc. etc.

KARL BÜHRER-HEUSLER

Nachfolger von J. J. BÜHRER
Bachstrasse 1174
AARAU.

Sessel mit gepresstem Ledersitz.

Vollständige Bestuhlung von Hotels, Restaurants etc.

Vollständige Bestuhlung von Hotels, Restaurants etc.

= Als erste, fesselnd geschriebene Länder- und Völkerkunde des gesamten dunklen Erdteils beginnt soeben zu erscheinen: =

Afrika

von Prof. Dr. W. Sievers.

Zehn Lieferungen zu je 1 Mk. (60 Kr.), mit etwa 130 Abbildgn. im Text, 12 Karten u. 16 Tafeln in Chromodruck und Holzschnitt. Die gebundene Ausgabe erscheint im September.

= Die erste Lieferung legt jede Buchhandlung zur Ansicht vor. — Prospekte gratis. =

Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien.

LES CIGARES HOFFMANN à VEVEY

VEVEY	FINS
„	LONGS
„	COURTS
FINS	COURTS

MARQUE DE FABRIQUE
W
Déposée

Diplomés
pour la
Belle Fabrication
et la
Bonne Qualité

se recommandent à tout fumeur par leur goût pur et surfin.
Essayez et demandez les Cigares HOFFMANN!

J.R. MÜLLER
PRAEMIRT u. DIPLOM. L. A. ZÜRICH.
XYLOGRAPHISCHE ANSTALT
FERTIGT ZÜRICH
HOLZSCHNITTE & CLICHÉS
Für illustr. CATALOGE, MUSTERBÜCHER, INSERATE, etc.

Fabrique de Chocolats et Cacaos

R. & M. FREY, Aarau

Chocolats supérieures

Chocolats à la noisette, Giandujas, Marquis, Pralines, Crême Bâtons.

Cacao soluble extra

Chocolat au lait en poudre

Ce nouveau produit présente une supériorité dans la qualité, une inaltérabilité absolue, un goût très fin et est d'un emploi très facile.

Medailles de Ière classe.

Karl Bührer-Heusler,

Aarau, Bachstrasse No. 1174.

Lager

in

Champagner-Weinen:

Moët & Chandon

Th. Rœderer

Champagne „Stella"

Telephon.

Telephon.

Schutzmarke für „Grenoblecement"

der Firma

Albert Fleiner,

AARAU

Älteste Cementfabrik der Schweiz.

Sehutz- marke

Diese Marke ist u. A. bei der Gotthard-befestigung vorgeschrieben.

Atteste und Referenzen erster Baufirmen.

Publikationen

der

Mittelschweizerischen Geographisch-Kommerziellen Gesellschaft

in Aarau.

(Sämmtliche Werke im Selbstverlag der Gesellschaft.)

„Fernschau,“ Jahrbuch der Mittelschweizerischen Geographisch-Kommerziellen Gesellschaft.

Band I. Vergriffen.

Band II. Mit 120 Abbildungen und einer Lichtdrucktafel, in Originaleinband Fr. 10. — (M. 8. —).

Band III. Mit 50 Abbildungen und einer Lichtdrucktafel, in Originaleinband Fr. 10. — (M. 8. —).

Band IV. Mit 50 Abbildungen und einer Lichtdrucktafel, in Originaleinband Fr. 10. — (M. 8. —).

Band V. Mit 48 Tafeln in Farbendruck (japanische Flächenmotive), in Originaleinband Fr. 10. — (M. 8. —).

Unsere Aktivmitglieder erhalten das Jahrbuch zu Fr. 5. — zuzüglich Porto.

Völkerschau. Eine Sammlung von Erzeugnissen des Kunst- und Gewerbefleisses aller Zonen und Zeiten.

Band I. Mit 11 Tafeln in Farbendruck, 18 Lichtdrucken, einer japanischen Färberschablone in Original und 7 Originalvignetten, in Mappe Fr. 25. — (M. 20. —).

Band II. Mit 10 Tafeln in Farbendruck, 20 Lichtdrucken und 6 Originalvignetten, in Mappe Fr. 25. — (M. 20 —).

Band III. Mit 10 Tafeln in Farbendruck, 20 Lichtdrucken und 7 Originalvignetten, in Mappe Fr. 25. — (M. 20. —). Band III. erscheint Mai 1892.

Japanische Flächenmotive. 48 Tafeln in Farbendruck nach japanischen Färberschablonen im Ethnologischen Gewerbemuseum in Aarau. Text von Dr. Justus Brinckmann, Direktor des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. Separatausgabe (in kleiner Auflage) von „Fernschau“, V. Bd. Photolithographie der Kunstanstalt Müller & Co. in Aarau, in Originaleinband Fr. 10. — (M. 8. —).

Die Glasgemälde des ehemaligen Benediktinerklosters Muri. 29 Lichtdrucktafeln nach photographischen Originalaufnahmen von Dr. Otto Lindt in Aarau. Text v. Staatsarchivar Dr. Th. v. Liebenau in Luzern. Separatausgabe aus „Völkerschau“. I., II. und III. Bd., in Mappe Fr. 30. — (M. 24. —).

1549-416